

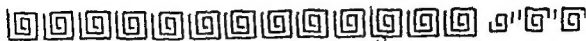
DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj.)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

सम्पादन-समिति
 डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश
 डॉ. वज्रेश्वर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण साही
 सहकारी सम्पादक
 श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'



हिन्दी साहित्य का इतिहास : मध्ययुग
 हिन्दी-साहित्य के सन्दर्भ में भारतीय मध्य-युग
 छायावादी काव्य-दृष्टि
 उपन्यास-कला का आन्तरिक प्रयाण
 अंग्रेजी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी
 वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन
 सन्तुलन का प्रश्न
 कला, सौन्दर्य और सृष्टि

सम्पादकीय
 डॉ० राजबल्लो पाण्डेय
 डॉ० रामरतन भटनागर
 देवराज उपाध्याय
 यदुपति सहाय
 आई० ए० एस्डीएस
 सुमित्रानन्दन पन्त
 हंसबुध्दर तिवारी

त्रै मासिक आलोचना

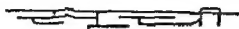
वर्ष ३ अंक २

पूर्वाह्न १०

जनवरी, १९५४

वारिक मूल्य (१२)

इत अंक का ३)



सम्पादकीय

—हिन्दी-साहित्य का इतिहास :

मध्ययुग --- ३

निबन्ध

—हिन्दी-साहित्य के सम्बन्ध में

भारतीय मध्ययुग :

डॉ० राजबल्ल्ही पाण्डेय --- ६

—आधावारी काव्यदृष्टि :

डॉ० रामरत्न भटनागर --- २३

—उपन्यास-कला का आन्तरिक प्रभाव :

देवराज उपाध्याय --- ३१

—ग्रंथों की समीक्षा : बीसवीं शताब्दी :

यदुपति सहाय --- ४८

प्रस्तुत प्रश्न

—वर्तमान संकट और मानवीय

मूल्यों का विग्रह :

आर्द्र० ए० एच० दास --- ६६

—सम्बलन का प्रश्न :

सुमित्रानन्दन जन्तु --- ७०

अनुशीलन

—मार्क्स-मावना और रीतिशालीन कवि :

डॉ० राकेश गुप्त --- ७५

—विषयों की भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण :

डॉ० हादिर बाहरी --- ७९

मृत्योरुत

—कला, सौंदर्य और संस्कृति :

हंसकुमार तिवारी --- ८६

—नैपथ्य के पुनारी :

धीपतराय --- ९२

—वैनेन्द्र का सोच-विचार :

नरान्तम नागर --- १०२

—समीक्षा की समीक्षा :

गजानन माधव मुक्तिमोक्ष --- १०७

—सत्य सत्य और निष्ठास्य क्षेत्र :

डॉ० खन्नासागर बाप्येव --- ११०

—'बेलि' का नया संस्करण :

डॉ० टीकमसिंह तामर --- ११३

—सत रेखी पथारी :

जनादन मुक्तिदूत --- ११४

—सृष्टि का रूप :

विष्णुस्वरूप --- ११७

—बौद्धी रात और अरबगर :

मार्कण्डेय --- ११८

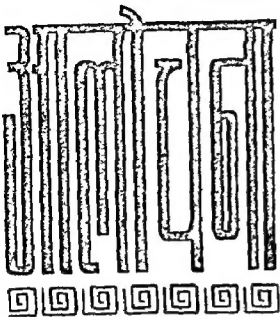
—भारतीय संस्कृति की वाणी :

प्रभाकर माधव --- १२१

परिचय

—प्रत्यालोचना --- १२३

—प्राप्ति-होकार --- १२५



सम्पादकीय

हिन्दी-साहित्य का इतिहास : मध्ययुग

सामाजिक परम्परा के सदर्भ में सांस्कृतिक मूल्यांकन ही किसी कलाकृति की सौन्दर्य शास्त्रीय और मनोवैज्ञानिक समीक्षा को वास्तविक आधार प्रदान करता है। किन्तु हिन्दी साहित्य की समीक्षा में—चाहे वह सैद्धांतिक हो अथवा व्याख्यात्मक—सबसे बड़ी त्रुटि यही रह गई है कि उनका वाचातम्य ऐतिहासिक मूल्यांकन नहीं हुआ। हिन्दी साहित्य के अनेक इतिहास लिखे गए, उनमें मध्ययुग के कवियों और वाच्य भारावों के ऐतिहासिक विवेचन की प्रवृत्ति भी विकसित हुई, तथापि मध्ययुग के हिन्दी साहित्य का इतिहास जो यथार्थ में मध्ययुग के इतिहास का अभिन्न अंग कहा जा सके अब भी लिखा जाना शेष है। हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक इतिहासकारों—तात्तु, सेंगर आदि—ने केवल सशित विवरण और अधिक हुआ तो स्फुट उदाहरणों के साथ कवियों की सूचियों प्रस्तुत कर दी थीं। प्रियदर्शन, श्रीवत्स और के.ने इति

हास का काल विभाजन और उसके अन्तर्गत विविध प्रवृत्तियों का संकेत भी किया, किन्तु उनके पास साहित्य की सामग्री अधिक नहीं थी, इतिहास की सामग्री की ओर उनका ध्यान भी नहीं था और सबसे बड़ी त्रुटि यह थी कि उनका ऐतिहासिक दृष्टिकोण अत्यन्त सीमित और सकीर्ण था। साहित्य सामग्री की दृष्टि से मिश्र-बन्धु का चार जिल्दा में विभाजित 'विनोद', अनेक नितान्त स्वष्ट चिन्त्य भूला के चारखुट, पर्याप्त सम्पन्न था। उन्होंने इतिहास के काल विभाजन में मौलिकता लाने की चेष्टा अवश्य की, किन्तु यह स्वीकार करना पड़ता है कि उनमें साहित्य के समूहगत पर्यालोचन तथा किसी समस्या से उसके परीक्षण, विश्लेषण और वर्गीकरण कर सकने का यथेष्ट वैज्ञानिक विवेक नहीं था। सामाजिक इतिहास की उपलब्ध सामग्री को साहित्य के इतिहास में नियोजित करने की चेतना का उनमें सर्वथा अभाव था।

आचार्य शुक्ल का 'इतिहास' हिन्दी-साहित्य के ऐतिहासिक अध्ययन का प्रथम सीमा चिह्न है। साहित्यिक प्रवृत्तियों के आधार पर काल विभाजन, विभिन्न कालों का आक

नामकरण, कवियों का वर्गीकरण और उनकी व्यक्तिगत समीक्षा में अन्तर्दृष्टि तथा साहित्यिक परम्पराओं के जम चिकार का निर्देश—इन अनेक नवीनताओं से समन्वित उनका ऐतिहासिक अध्ययन साहित्य समीक्षकों के एक बड़े समूह का धर्म शास्त्र रहा है। किन्तु जहाँ एक ओर शुक्लजी के इतिहास का व्यापक रूप में अनुकरण और अनुचरण हुआ, वहाँ दूसरी ओर यह अनुभव करने में भी देर न लगी कि इतिहास लेखन की दृष्टि से यह अध्ययन निर्दोष नहीं है। व्यक्तिगत कवियों की सूदन और गम्भीर समीक्षा तथा उनकी रचनाओं से उत्तम उदाहरणों का संकलन अपने में उपयोगी और रोचक अवश्य है, किन्तु उनसे ऐतिहासिक दृष्टि-निक्षेप में भारी बाधा पड़ती है। इतिहास-लेखन की यह शैली पुरानी थी। आचार्य श्यामसुन्दरदास ने इस त्रुटि को तुरन्त समझ लिया और शुक्लजी के इतिहास प्रकाशन के दूसरे ही वर्ष अपना 'हिन्दी भाषा और साहित्य' प्रस्तुत कर दिया जिसमें उन्होंने ऐतिहासिक दृष्टि निक्षेप को उपयुक्त भाषा से मुक्त किया और साथ ही शुक्लजी द्वारा निर्णीत साहित्यिक धाराओं के विकास जम निर्देश में आदि, मध्य और आधुनिक के ऐतिहासिक काल विभाजन की सीमाओं तक की भिटा दिया। साहित्य के इतिहास में हिन्दी के भाषा वैज्ञानिक इतिहास को जोड़ना आचार्य श्यामसुन्दरदास की एक ऐसी मौलिकता थी जिसका औचित्य किसी प्रकार विद्वद नहीं किया जा सकता। यदि भाषा के इस इतिहास में हिन्दी के अमूर्त्य की ऐतिहासिक सामाजिक परिस्थितियों और कारणों का विवेचन होता, तब अवश्य साहित्य के इतिहास के साथ उसकी संगति मिल जाती। 'हिन्दी भाषा और साहित्य' में ललित कलाओं के इतिहास को भी सम्मिलित किया गया था। यह एक महत्वपूर्ण बात थी, किन्तु इस इति-

हास को साहित्य के इतिहास के साथ अविच्छिन्न और अविकल रूप से मिलाकर परखने की आवश्यकता थी। भाषा शैली और समीक्षा-दृष्टि के महत्त्वपूर्ण अन्तरो के अतिरिक्त शेष बातों में शुक्लजी और श्यामसुन्दरदास जी के इतिहासों में कोई मौलिक अन्तर नहीं थे। किन्तु गम्भीरता और प्रतिभा-सम्पन्न अन्तर्दृष्टि से लिये जाने के कारण आचार्य शुक्ल के ही 'इतिहास' के दोष भी अधिक देखे गए।

हिन्दी साहित्य के और भी महत्त्वपूर्ण इतिहास प्रकाशित हुए। महानरि हरिऔध के 'विचार', डाक्टर रामकुमार वर्मा के 'आलोचनात्मक इतिहास', डाक्टर सूर्यकान्त शास्त्री के 'विवेचनात्मक इतिहास' तथा कुछ अन्य ने भी अपनी-अपनी मौलिक विशेषताओं के लिए प्रसिद्धि और लोकप्रियता प्राप्त की। परन्तु इन सब में साहित्यिक सौम्य के उद्घाटन की प्रवृत्ति इतनी प्रधान थी कि उनके ऐतिहासिक पुनर्संगठन की थोड़ी बहुत मौलिकता अथवा नवीनता की ओर ध्यान नहीं दिया जा सका। इस बीच हिन्दी साहित्य में अनेक नवीन अनुसंधान हो चुके थे, नवीन सामग्री सम्मुख आई थी, पुरानी का परीक्षण मित्रेण्य हुआ था। डाक्टर रामकुमार वर्मा ने इस नवीन कार्य का भरपूर उपयोग किया और प्रारम्भ में जो छोटी मोटी भ्रांतियाँ रह गई थीं उन्हें भी द्वितीय संस्करण में सुधार लिया। 'आलोचनात्मक इतिहास' साहित्य की प्रचुर सामग्री एक स्थान पर सँजोकर आलोचना और इतिहास दोनों क्षेत्रों के निर्यातों की सहायता करता रहा है। इस इतिहास में 'चारणकाल' के अतर्गत महापण्डित राहुल साहूत्यायन द्वारा किये गए अनुसंधानों का प्रचुर प्रयोग किया गया था तथा अपभ्रंश के विद्व और चैन साहित्य को भी हिन्दी में शामिल कर लिया गया था। स्वयं राहुलजी ने अर्धनी 'दा य पाग' में अपभ्रंश के कवियों की ऐतिहासिक समीक्षा में आधिक,

राजनीतिक, धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियों को नियोजित करके एक व्यापक ऐतिहासिक दृष्टि-निक्षेप का परिचय दिया। उन्होंने भाषा-परिवर्तन के सामाजिक कारणों को भी उद्घाटन करने की चेष्टा की। परन्तु राहुलजी की ऐतिहासिक दृष्टि में निष्कर्ष और निरूपण तथ्य और वस्तुधार के पहले आ जाते हैं, अतः वे इतिहास और साहित्य की सामग्री का संकलन अपने उद्देश्य की ही दृष्टि से करते हैं। फलस्वरूप ऐतिहासिक दृष्टि निक्षेप की व्यापकता उद्देश्य की सीरीयता में मिलीन हो जाती है।

आज से चौदह वर्ष पूर्व आचार्य द्विवेदी प्रताप द्विवेदी ने 'हिन्दी साहित्य की भूमिका' लिखकर साहित्यिक इतिहास की एक नवीन दिशा का संकेत किया और उसमें इस आदर्श की पूर्ति का प्रयत्न किया कि 'प्रत्येक देश का साहित्य, समाज, संस्कृति और चिंतन, एक अभिच्छिन्न विचार-परम्परा का और उसमें होने वाली क्रिया-प्रतिक्रियाओं का प्रतिबिम्ब हुआ करता है जिसे गति देने में भौगोलिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक, दार्शनिक, और वैयक्तिक कारण काफी हिस्सा लेते हैं।' यह सही है कि 'भूमिका' इस आदर्श की आशिक पूर्ति हो कर सभी, उसमें प्राचीन परंपरा का दिग्दर्शन ही अधिक हुआ, उसे गति देने वाले उपयुक्त कारणों का पर्यवेक्षण और विश्लेषण बदाचित् काफी न हो सका। इस महत्त्वपूर्ण कृति ने शुक्लजी के 'इतिहास' की उन त्रुटियों की ओर भी संकेत किया जिन्हें अन्य विद्वान् भी अनुभव करते आ रहे थे। 'भूमिका' के आधार पर हिन्दी साहित्य के वास्तविक इतिहास की आशा पैदा थी। अब द्विवेदीजी के 'आदिबाल' तथा 'हिन्दी साहित्य' के प्रकाशन से प्रतीक्षा की अबधि समाप्त हुई है। शुक्लजी के 'इतिहास' की अनेक त्रुटियों को द्विवेदीजी ने स्पष्ट रूप में इंगित किया है। काल विमान, काला के नामकरण, महान् कवियों और प्रवृत्तियों

के मूल्यांकन तथा प्राचीन परम्पराओं एवं तत्कालीन सामाजिक और वैयक्तिक परिस्थितियों के संदर्भ में साहित्य के इतिहास का निर्यास, अनेक बातों में द्विवेदीजी ने शुक्लजी से मतभेद प्रकट किया है तथा इतिहास लेखन के आदर्श को आगे बढ़ाया है। उनके निष्कर्षों और तर्कों के पीछे नवीन सामग्री के अनुसंधान, पुरानी सामग्री के पुनर्मूल्यांकन तथा साहित्य-समीक्षा की अधिक व्यापक और उदार अंतर्दृष्टि है। साहित्य के इतिहास और समीक्षा के क्षेत्र में सम्भवतः आचार्य द्विवेदी का कार्य द्वितीय सीमा-चिह्न बड़ा जायगा। फिर भी यह स्वीकार करना पड़ता है कि 'हिन्दी साहित्य' में साहित्य सामग्री के संकलन, वर्गीकरण और उनके आधार पर निष्कर्ष निकालने में वह सतर्कता और सतुलन नहीं दिखाई देता जिसकी आशा की जा सकती थी। राहुलजी की भौति निरूपण देने में वह भी कभी कभी जल्दबाजी कर सकते हैं और जिस प्रकार राहुलजी का निश्चित उद्देश्य उनसे तथ्य की उपेक्षा करा सकता है, उसी प्रकार द्विवेदीजी का उत्साह उनसे तर्क की प्राप्ति। निन्तु 'हिन्दी-साहित्य' की आलोचना के लिए अभी बहुत समय बाकी है।

अस्तु, मन्तव्य यह है कि हिन्दी-साहित्य के जितने इतिहास लिखे गए, विभिन्न धाराओं और व्यक्तिगत कवियों के जो अध्ययन प्रस्तुत किये गए, उनके बावजूद यह एक प्रमिय और कटोर सत्य है कि हिन्दी के पुराने साहित्य की, जिसे हम मध्य युग का साहित्य कहते हैं, यथा-तथ्य ऐतिहासिक व्याख्या नहीं हुई।

इसके लिए साहित्य और इतिहास के सम्मिलित अध्ययन की आवश्यकता है। जहाँ तक साहित्यिक अनुसंधान का सम्बन्ध है, कुछ कविताओं और काव्य धाराओं के एकात्मक, विश्लेषणात्मक और विशिष्ट अध्ययन अग्रस्य किये गए। किन्तु मध्य युग के साहित्य की अपार सामग्री अब भी

अंधेरे और अज्ञात कोठों में पड़ी कीड़ा-मकौड़ों का शिकार बन रही है, योड़ी बहुत शक्त सामग्री संग्रहालयों और भण्डारों में बन्द उद्धार की प्रतीक्षा में है, और जो कुछ प्रकाश में आइ है, उसमें बहुत कम ऐसी है जिसका प्रामाणिक सम्पादन और पाठालोचन हुआ हो। इस स्थिति में साहित्य के इतिहासों में चन्द, कबीर, सुर, मीरा तथा अग्रणीत अन्योन्य कवियों के सम्बन्ध में परम्परा से उन बातों को दुहराया जा रहा है जिन्हीं वयाप्यता की परीक्षा हुई हो नहीं। और साहित्य के इतिहास को मौनोलिक, आर्थिक, धार्मिक, राजनीतिक आदि सामाजिक परिस्थितियों के सदर्भ में उपस्थित करने की चेष्टा तो और भी कम हुई। ऐतिहासिक समीक्षण अभी पूर्ण हो सकता है जब हम कवियों के जीवन, व्यक्तित्व और कृतित्व के अधिकाधिक अनुसंधान, उनकी प्रामाणिकता की स्थापना तथा उनके वैज्ञानिक अध्ययन की आवश्यकता की अपेक्षा तत्कालीन समाज की सर्वांगीण परिस्थिति में अगागी रूप से साहित्य तथा अन्योन्य कलाकृतियों को जिन्यम करने और इस प्रकार युग के सामाजिक और व्यक्तिगत जीवन की पुनर्निमित्त करके उपस्थित करने की आवश्यकता का महत्त्व कम न समझें। निःसंदेह यह कठिन कार्य साहित्यिकों और इतिहासकारों के सम्मिलित उद्योग से ही हो सकता है। जर्मनी, फ्रांस और इंग्लैंड में गत शताब्दी से ही साहित्य के अध्ययन द्वारा इतिहास लेखन में एक सर्वथा नई पद्धति अपनाई जाने लगी थी। किंतु भारतीय मध्य युग के इतिहासकारों ने हिन्दी तथा अन्य प्रादेशिक भाषाओं के साहित्यों की प्रायः उपेक्षा ही की है।

भारतीय इतिहास के मध्ययुग (आठवीं से अन्तीसवीं शताब्दी) के लगभग बारह सौ वर्षों के दीर्घ काल विस्तार में राजनीति, समाज, धर्म और संस्कृति में इतने महान् परिवर्तन और उत्थान पतन हुए कि उन सब का एक साथ

विचार कर सकना भी सम्भव नहीं है। आठवीं से बारहवीं शताब्दी तक के पूर्व मध्ययुग की विश्व-रचन सामंती व्यवस्था—अथवा अव्यवस्था—के काल में धर्म और समाज के क्षेत्र में भी विघटन, विभाजन, आंतरिक सघर्ष और असामाजिकता का क्रम तेजी से गिरावली हो रहा था। इस काल का सांस्कृतिक अधःपतन उन वामान्तर-पूर्ण गुह्य तान्त्रिक क्रियाओं में देखा जा सकता है जिन्होंने बौद्ध और वैदिक दोनों धर्मों को आच्छन्न कर लिया था। इन पाँच सौ वर्षों की लम्बी अवधि तक भारत बाह्य सगर से प्रायः पूर्णतया विच्छिन्न रहा। बाह्य संघर्षों से सुरक्षा की भावना ने निःसंदेह भारतीयों में रूप-मण्डलता कलहशीलता, अहम्भम्यता और आत्म-तुष्टि की भावना को प्रोत्साहन दिया होगा, जैसा कि अलबेरुनी ने लिखा है कि भारतीयों को अपने देश के अलावा किसी दूसरे देश के अस्तित्व का ज्ञान नहीं है तथा वे अपने धर्म के समान किसी धर्म को नहीं मानते। किंतु इस काल के इतिहास को जानने की सामग्री बहुत कम है। भारत में इतिहास-लेखन की प्रणाली सर्वथा भिन्न थी। इतिहासकारों ने उस सामग्री को जो गुराणों से प्राप्त हो सकती है समुचित उपयोग नहीं किया और न वे तत्कालीन साहित्य, संगीत, मूर्ति, स्थापत्य आदि कला-कृतियों का सामाजिक इतिहास के साथ समुक्त करके समग्रोक्त अध्ययन ही संतोषजनक रूप में कर सके। यही वह काल है जिसमें संस्कृत भाषा और साहित्य—अपनी कृतिमत्ता, आदम्बरयिता, पंडिताकरण तथा पंडिता द्वारा एकाधिकृत हो जाने के कारण—संभवतः जन समाज से पूर्णतया विच्छिन्न हो गए थे और वे परिस्थितियों पैदा हो गई थी जिनमें जन भाषा उत्तरोत्तर विघटित करके संस्कृत का स्थान लेने की तैयारी कर रही थी। हिन्दी-साहित्य के इतिहास के लिए इस काल का विशेष महत्त्व है, क्योंकि इसी समय उस सामाजिक

चेतना की तात्कालिक भूमिका तैयार हुई जिसका प्रतिफलतु आगे भक्ति-आन्दोलन में हुआ। किन्तु शुद्धजी ने केवल 'अपभ्रंश काल' के नाम से कुछ सिद्ध और जैन कवियों के नामों और स्पष्ट उदाहरणों के उल्लेख-मात्र कर दिए हैं। राहुल जी ने अपने दृष्टिकोण को सम्मुख रखकर ही सामाजिक समीक्षा की है और इसे 'सिद्ध सामन्त काल' का नाम दिया है। द्विवेदीजी ने भी यही नाम स्वीकार किया, परन्तु वे राहुलजी की एकांगी स्थापनाओं से वहाँ तक सहमत हो सकते हैं, यह स्पष्ट नहीं हो सका। द्विवेदीजी ने सिद्ध और नाथ साधनाओं का गहरा अध्ययन किया है, किन्तु उनके भी अपने मोड़ और अभिनिवेश हैं, जिनका समुचित ऐतिहासिक विवेचन पर प्रभाव पड़ता है।

आरहवीं शताब्दी में ही लगभग समस्त उत्तर भारत मुस्लिम विजेताओं के अधिकार में आ गया था और पुनः केन्द्रीय सत्ता के भारत-व्यापी अधिकार विस्तार के प्रयत्न प्रारम्भ हो गए थे। किन्तु इसके क्रम में कितना नरसंहार, कला और संस्कृति की अपार सामग्री का विध्वंस तथा धन-संपत्ति का भीषण विनाश हुआ इसका अनुमान कर सकना भी सम्भव नहीं है। पहले बडोर मुस्लिम सैनिक शासन और फिर शिष्ट प्रशासन व्यवस्था में प्रयत्नशील मुगल साम्राज्य-शाही का यह मध्य मध्ययुग अनेक राजनीतिक संघर्षों और उत्थान पतन के साथ सत्रहवीं शताब्दी तक रहा। किन्तु भारत के राजनीतिक परामर्श और सांस्कृतिक विध्वंस का यह काल ही विलक्षण रूप से उस नवीन चेतना और सांस्कृतिक नवनिर्माण का काल है जिसमें भक्ति आन्दोलन ने समस्त उत्तर भारत की आध्यात्मिक एकता, सामाजिक भावना और जीवन की सोद्देश्यता के नये मुख्य प्रदान किये थे। आगे चलकर जब चेतना की लहर मन्द पड़ गई तथा भावना रुद्धिग्रस्त और बड़ होने लगी,

तब निर्माण की शक्तियाँ भी क्षीण हो गईं। वस्तुतः सत्रहवीं शताब्दी के उत्तर मध्य से ही पुनः राजनीतिक विघटन, सामाजिक अव्यवस्था और सांस्कृतिक हास के उत्तर-मध्य युग का क्रम प्रारम्भ हो गया जो अठारहवीं शताब्दी तक चरम सीमा को पहुँच गया। इतिहासकारों ने इन दोनों मध्य मध्य और उत्तर-मध्य युगों के अध्ययन में सबसे अधिक उपयोग मुस्लिम इतिहासकारों का ही किया है, जो स्वयं अपने अपने पूर्वग्रहों से ग्रस्त थे। भारतीय भाषाओं के साहित्यों की तो उपेक्षा की ही गई, फारसी साहित्य का भी ऐतिहासिक अध्ययन नहीं हुआ। वस्तुतः समस्त कलाकृतियों के समग्र रूप में अध्ययन के द्वारा ही समाज और संस्कृति सम्बन्धी उन अनेक असंगतियों और अन्तर्विरोधों को सुलझाया जा सकता था जो हमारे साहित्य के इतिहासकारों के लिए एक निश्चित पहली बन गई हैं। इतिहास और संस्कृति की सामग्री के पूर्ण और समन्वित अध्ययन के अभाव में ही अपनी अपनी रुचि और दृष्टिकोणों का आसानी से आरोप करके साहित्य के इतिहास को विकृत किया गया है। किस प्रकार की सामाजिक परिस्थितियों में उस काल के मनुष्य का आदर्श साधक कवि के रूप में मूर्तिमान हुआ और उसने एक नई भाषा को जन-मुख से उठाकर नवीन जीवन्त भावना से अनुप्राणित कर दिया तथा सर्वथा नये प्रकार की साहित्य सृष्टि कर डाली, इसकी जिज्ञासा अब भी ज्यों-की-त्यों बनी है।

निःसन्देह मध्ययुग के इतिहासकारों ने कला और साहित्य का इतिहास निर्माण में समुचित उपयोग नहीं किया। परन्तु साहित्य के इतिहासकारों ने इतिहास की उपलब्ध सामग्री की और भी अधिक उपेक्षा की है। उन्होंने साहित्य की शीर्ष स्थान पर रखकर अपनी रुचि, योग्यता अथवा साहित्य बाह्य

एकेश्वरी के प्रमुख सामाजिक निष्कर्ष निकाल कर, निश्चित रूप से ऐतिहासिक उदाहरणों द्वारा उनकी पुष्टि कर दी और इसी को 'साहित्य का इतिहास' नाम से चल्ता कर दिया। एक ओर साहित्य को समाज का प्रतिबिम्ब करा जाता है और दूसरी ओर साहित्य के इतिहास की रचना के सम्बन्ध का एक अग्निपर्व-मान कहकर इतिहास का केवल पृष्ठभूमि के रूप में और वह भी प्रतीत कर के अनुसर, उपयोग किया जाता है। पर्याप्त यह होता है कि ऐतिहासिक विधियों, नामों और घटनाओं के साथ साहित्य-कृतियों का सम्बन्ध स्पष्ट हो जाता है और दोनों में कल्प और कान का नाच करिबत कर दिया जाता है। उदाहरण के लिए गाल्तीविक इतिहास की पुस्तकों से यह जानकर कि बाइबिली सत्राष्टी में मरमूट मन्दरी और मुहम्मद गौरी के नेतृत्व में गुप्तजनों ने भारत पर अनेक आक्रमण किये थे, यह कल्पना कर ली जाती है कि ऐसे वातावरण में बनता बीजा की मारना से अनुभावित हो गई होगी और अन्तिम अर्थ के फलस्वरूप कर्तव्यों ने अन्ध-वर्ण और अमान्य स्वरूपों की होगी। साथ-साहित्य के कार्यात्मक अन्वयन से पुष्टि किये बिना ही ऐसे प्रवाद व्यापक रूप में प्रचलित हो जाते हैं। इसी प्रकार आक्रमणकारी अन्तिम विजेताओं के आकाशों के शरीरों के आकार पर समस्त मक्ति-साहित्य की निगमात्मक पलायनकारी साहित्य समझ लिया जाता है। अथवा मक्ति के परवर्ती शृङ्गारी साहित्य की मनःकलित रिलामी वातावरण का परिग्राम मान लिया जाता है। पृष्ठभूमि के रूप में इतिहास प्रयोग के इन उदाहरणों में धिक्क-अधिकता मने ही दिखाई दे, किन्तु ऐसी अतिवृत्ति आमतो के सामाजिक इतिहासों के एक रूप बनने के कारण पर अनुसर इतिहास-कारों ने वास्तव में की है। दूसरी ओर, प्राचीन

परम्परा के इन और अनुसर में अनिनिष्ठ इतिहासकार 'साहित्य की विधि' द्वाराओं की श्रृङ्खला दूरतदूर अतीत तक टूटने में इतने अधिक तन्मय हो जाते हैं कि उनके सम्पूर्ण तत्कालीन इतिहास की वस्तुतः घटनाओं का कोई मूल्य नहीं रहता। मक्ति-साहित्य के उद्गम होत 'भागवत', भाग्य और साहित्य के मूर्तों, ब्रह्मसूत्र की मक्तिपक्ष व्याख्याओं, पुष्पाणों, 'भगवद्गीता', 'महान्यास' और वेदों तक तो दृढ़ होते हैं, किन्तु तिन सामाजिक परिस्थितियों में उस साहित्य की रचना हुई उनका अन्वेषण-अन्वयन मोड़ने-से चलताकर प्रजाओं की दुर्गम देने में ही संमित रह जाता है।

साहित्यिक इतिहास के इन अन्वय और अर्थ-सत्य निष्कर्षों और निर्णयों के उत्तर-दायित्व से साहित्य का इतिहासकार और समालोचक बन नहीं सकता। ऐतिहासिक तथ्यों की श्रेष्ठ, उनके सम्बद्ध अनुशीलन तथा साहित्य और अन्य कला कृतियों के साथ उन्हें सम्बद्ध करके तत्कालीन जीवन के पुनर्निर्माण के बिना न तो वास्तव में समान्य इतिहास की रचना हो सकती है और न साहित्य के इतिहास की। साहित्य और इतिहास में अग्निपर्व और अग्नीय सम्बन्ध है। मनुष्य की समस्त कलाकृतियों समान्य रूप में तथा साहित्य विशेष रूप में व्यक्ति और समाज का आन्तरिक इतिहास निर्मित करते हैं और आन्तरिक व्यक्ति और समाज की ही स्थूल अन्तिमकृति तबकी विभिन्न सामाजिक, धार्मिक और गणनीयक कथाओं तथा सम्पत्ता के अन्य उदाहरणों के रूप में होती है। मानव-जीवन के जिस इतिहास में दुःख-पीडन को पुनर्निमित्त बन की चेष्टा नहीं की जाती वह लम्बी, विषयी और घटनाओं के समूह से अधिक और क्या है? और, ऐसे इतिहास को साहित्य की पृष्ठभूमि के रूप में दर्शित करना तो और भी अनर्थ है।

निबन्ध

डॉक्टर राजनली पाण्डेय

हिन्दी-साहित्य के सन्दर्भ में भारतीय मध्य युग

- १ -

गिरव के इतिहास का मध्य युग मानवी-आदर्श शती में प्रारम्भ होता है। मानवीय इतिहास में भी मध्य युग के लक्षण सातवीं शती के मध्य से मिलने प्रारम्भ हो जाते हैं। इसीलिए ऐतिहासिकों ने मुस्लिमों के लिए ६५०—१२०० ई० के काल को पूर्व मध्य युग और १२००—१७०० ई० के काल को उत्तर-मध्य युग माना है। परन्तु मध्य युग की कल्पना केवल विधि क्रम के ऊपर अन्तर्भूत नहीं है; उस युग की प्रमुख राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक तथा आर्थिक प्रवृत्तियों के कारण उसे मध्य युग कहते हैं। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में काल विभाजन एक निश्चित प्रकार से किया जाता है। हिन्दी-वैभी लोक-भाषाओं का उदय स्वयं मध्य युग की एक प्रक्रिया है। भारत में मध्य युग सोलहवीं शती के बाद भी प्रलम्बित रूप से बना रहता है, क्योंकि भारत पर बर्बर आक्रमणों ने देश में अन्धयुगीन अवस्था उत्पन्न कर दी और वैज्ञानिक तथा सामाजिक ध्यान के अभाव में प्रायः १८५७ ई० तक मध्य युग का ही प्रभाव रहा। इस प्रकार हिन्दी का अक्षर-काल, वीर-गाथा-काल, भक्ति-काल तथा रीति-काल सभी मध्य युग के अन्तर्गत आ जाते हैं और हिन्दी के मोटे तौर पर दो ही काल हो सकते हैं—मध्य युग और आधुनिक युग।

पुष्पभूति (उदयन) साम्राज्य के पतन के बाद सम्पूर्ण उत्तर भारत प्राम्नीय और बंशगत राज्यों में बंट गया था। बाण्डवीं शती तक ये राज्य बराबर आतंक में लड़ते रहे। परस्पर घसकाती युद्धों में श्रुता प्रदर्शन ही इनका आदर्श था और एक दूसरे की सम्पत्ति तथा कन्याओं का अपहरण ही राजाओं का पुरोकार्य। जनता के राजनीतिक जीवन का आन्तरिक मन्दन ही नष्ट हो चुका था। प्राचीन भारत में राजतन्त्र और गणतन्त्र एक-दूसरे के ऊपर नियन्त्रण रखते थे, जिससे जनता में मार्गबलिक राजनीतिक चेतना बनी रहती थी और वह राज्य के उत्थान और पतन में उसके साथ समवेतता रखती थी। सुत-सम्राटों ने गरुड़ों का विनाश किया। उसके बाद राजतन्त्र कमजोर अप्रतिष्ठित होने लगा और पूर्व मध्य काल में वे प्रायः विलुप्त निरस्त हो गए। इसका परिणाम यह हुआ कि व्यक्ति-मानव्य अवस्था व्यक्ति सम्मान, देश भक्ति और राजनीतिक जागरूकता के स्थान पर राज-भक्ति, आनन्द-समर्पण और राजनीतिक उदासीनता में जगता में धर कर दिया। प्राचीन और बंशगत राज्यों की संरचना भी सामन्तवादी थी। छोटे-छोटे राज्य कई छोटे-छोटे उपराज्यों में बंटे हुए थे। जनता की शक्ति अपने मण्डल और स्थानीय सामन्त के हाथ होती थी।

सम्पूर्ण राज्य की उनके मन और मारना में कोई कल्पना नहीं थी। इस परिस्थिति में इस काल के प्रशस्तिकारों और कवियों के सामने कोई शक्तिवैदेशीय और राष्ट्रीय कल्पना नहीं थी। वे स्थानीय राज्यों और राजाओं के गुण गाते करने में ही अपनी प्रतिभा की सफलता मानते थे अथवा सामन्ती डाढ़ बाढ़ और विलासिता का चित्रण करने में आनन्द लेते थे। लगभग पाँच सौ वर्षों के लम्बे काल में केवल कान्य कुब्ज के यशोवर्मन के राजकवि भक्तभूषि ने और प्रतिहार-वंश के कुलायुध राजशेखर ने 'रामायण' और 'महाभारत' के राजनीतिक आदर्शों का स्मरण अपने 'महावीर चरित' तथा 'उत्तर-रामचरित' और 'शाल भारत' तथा 'शाल रामायण' में दिलाया। अधिकांश कवि और लेखक अपने प्रश्रयदाता राजाओं के जीवन चरित्र में उनके यश ही गाते रहे। इस मध्ययुगीन परम्परा को बाणभट्ट ने प्रारम्भ किया। बाणभट्ट का 'हर्षचरित', यादवतिराज का प्राकृत काव्य 'गौडयहो', परिमल गुप्त का 'नवसाहसिका चरित', किरहण का 'विजयाहो देव चरित', कल्याणकर ग्न्दी का 'रामचरित', हेमचन्द्र का 'कुमारपाल चरित' तथा 'प्राकृत द्वयाश्रय काव्य', जयानक का 'पृथ्वीराज निजय', मोमेश्वर की 'कीर्ति-कौमुदी', हरिसिंह का 'सुवृत्तसमीर्जन', जयसिंह का 'हम्मीरमद मर्दन', मेघदूत का 'प्रबन्ध चिन्तामणि', नयचन्द्र सूरि का 'हम्मीर महाकाव्य', जयसिंह सूरि का 'वस्तुपाल चरित', आनन्द मङ्ग का 'बल्लाल चरित' तथा गंगाधर पण्डित का 'मण्डलीक महाकाव्य' आदि काव्य संस्कृत और प्राकृत में राजाओं की यश गाथाओं के रूप में लिखे गए। इसी परम्परा के अनुकरण में हिन्दी के उदय काल के कवियों ने वीर गाथा और वीर-गीति-शैली के अनेक रातों का निर्माण किया। इन हिन्दी के कवियों के सामने दो प्रकार के राजनीतिक दृश्य थे। एक तो भारतीय राज्यों का परस्पर युद्ध और दूसरे भारतीय राज्यों का अरबों, तुर्कों और पटानों से युद्ध। दोनों प्रकार के युद्धों में शूरता प्रदर्शन का काफी अवसर था और कवियों के लिए पर्याप्त सामग्री। इन काव्यों का मुख्य विषय ये—प्रेम और युद्ध तथा उनके स्थायी भाव थे शृङ्गार और वीर।

बारहवीं शताब्दी के अन्त में दिल्ली और कन्नौज के हिन्दू साम्राज्यों के नष्ट हो जाने के बाद यद्यपि डेढ़ उत्तर भारत में मुसलिम सत्ता का प्रतिरोध बड़े पैमाने पर बन्द हो गया तथापि राजस्थान, मध्य भारत, गुजरात और उड़ीसा के भारतीय राज वंश बराबर मुसलमानों का विरोध करते रहे। इस्लाम की राजनीतिक शक्ति और धर्म का कितना विरोध भारत में हुआ उतना अफ्रीका और एशिया महाद्वीप के किसी देश में नहीं। प्रान्तीय और वंशगत राज्यों ने परस्पर युद्धों और सामूहिक भावना के अभाव से मुसलमानों की भारत में घुस आने का अवसर तो दिया परन्तु उनमें बराबर अहिंसा और स्वार्थ के साथ देश, धर्म और जाति की भावना (धर्म से-धर्म विदेशियों के सामने) अवश्य थी और उनमें व्यक्तिगत शूरता और कष्ट सहन की योग्यता की कमी न थी। अतः वे सोलहवीं शती के मध्य तक बराबर मुस्लिम राज्यों से सघर्ष करते रहे। इस प्रकार विरोध का क्षेत्र कम हो जाने पर भी जनता की मानसिक स्थिति इस काल में वही रही, जो दशवीं शती से बारहवीं शती तक थी। राजस्थान और गुजरात के बहुत-से राजा इसी काल में लिखे गए और पहले के लिखे हुए परिवर्धित हुए।

सोलहवीं शती के मध्य में मुगल-साम्राज्य के स्थापित हो जाने पर भी हिन्दुओं की ओर से विरोध और सघर्ष बन्द न हुआ। मेराठ के राजा सम्राटसिंह ने फिर एक बार हिन्दुओं की राजनीतिक शक्ति का संघटन किया और अपनी राजनीतिक कुशलता से मुगलों के विपक्ष पटानों की भी अपनी ओर मिचा लिया। पानीपत के द्वितीय युद्ध में भारत के अन्तिम नरेश बिक्रमादित्य

हेमचन्द्र (हेम्) ने फिर मुगलों का विरोध किया। यद्यपि मुगलों का साम्राज्य पहले के मुसलिम राज्य से विस्तृत था, फिर भी साम्राज्य विस्तार तथा प्रतिरोध और विद्रोह को दवाने के लिए उन्हें निरन्तर युद्ध जारी रखना पड़ा। इसके कारण औरगजेय के समय तक मुगलों की शक्ति शिथिल और हिन्दुओं के राजनीतिक पुनरुत्थान की प्रक्रिया प्रारम्भ हो गई। इस काल की राजनीतिक घटनाओं ने हिन्दू जनता के हृदय को दो प्रकार से स्पर्श किया। जिन राज्यों और व्यक्तियों ने मुगल सत्ता के सामने समर्पण किया उनको तो आत्म-खानि और मर्त्यता ही मिली। जिन्होंने उसका विरोध किया वे ही जनता के हृदय सम्राट् और आदर्श थे। राणा प्रताप, शिवाजी, दुर्गादास, राजसिंह, सिल गुरु, विद्रोही मराठे और जाट—ये ही जनता के हृदय को स्पर्श कर सके। हिन्दी साहित्यकारों की यही राजनीतिक पृष्ठभूमि थी। वे विदेशी सत्ता के अन्त और हिन्दुओं के पुनः एक सुव्यवस्थित साम्राज्य का स्वप्न देख रहे थे।

हिन्दी साहित्य के कुछ इतिहासकारों ने, सम्भवतः फुर्तुर और मैकनिक्ल आदि के विचारों से प्रभावित होकर भक्ति साहित्य के उदय पर लिखते हुए उपर्युक्त राजनीतिक परिस्थिति की गलत व्याख्या की है। आचार्य शुक्ल जी अपने 'हिन्दी साहित्य का इतिहास' में लिखते हैं :

“इतने बड़े राजनीतिक उलट-फेर के पीछे हिन्दू जन समुदाय पर बहुत दिनों तक उदासी सी छाई रही। अद्वैत पौरुष से दृष्टास जाति के लिए भगवान की शक्ति और करुणा की ओर ध्यान ले जाने के अतिरिक्त दूसरा मार्ग ही क्या था ?”

किन्तु वास्तव में मध्ययुगीन भक्ति आन्दोलन उत्तर भारत में न प्रारम्भ होकर सुदूर दक्षिण में शुरू हुआ था, राजनीतिक पराधीनता से प्रभावित होकर नहीं, किन्तु यहाँ की शुद्ध वैष्णव परम्परा में धार्मिक घारा के रूप में। इस नव जाग्रत वैष्णव धर्म ने उत्तर भारत की राजनीति को प्रभावित किया। यद्यपि उत्तर भारत में हिन्दू राज वश तो तेरहवीं शती के प्रारम्भ में ही समाप्त हो गए थे तथापि ऐसे छोटे छोटे जमींदार बने रहे, जिनके पास सैनिक शक्ति भी थी और वे बराबर मुसलिम सत्ता से विद्रोह करते रहे। जहाँ तक जनता का प्रश्न है, (विशेषकर उत्तर प्रदेश और बिहार में) धार्मिक दृष्टि से इस्लाम से उसने कभी हार न मानी। उसके बहुत से मन्दिर तोड़े गए, किन्तु उसने बराबर नये मन्दिरों का निर्माण किया और अपनी धार्मिक चेतना बनाये रखी। राजनीतिक आदर्श और आशा भी कभी लुप्त नहीं हुई। राणा सप्रामसिंह और हेमचन्द्र (हेम्) के बाद भी लक्ष शकबर का प्रवल प्रताप चारों ओर फैल रहा था तब रानी दुर्गावती तथा राणा प्रताप आदि ने स्वतन्त्रता की आग बुझने नहीं दी। असफलताएँ हुई, किन्तु निराशा ने भारतीय जनता को कभी आश्रान्त नहीं किया। इस काल के निरुत्थी मस्त (नानक, कबीर तथा दादू आदि) प्राचीन वेदान्त, योग, ज्ञानाभ्यास भक्ति आदि परम्परा की उपज थे, यद्यपि उन पर सूफी मत का पुट कुछ चढ़ गया था। ये व्यक्तिवादी मस्त सन्त थे, राजनीति से इनको कोई मतलब न था। नव-जाग्रत वैष्णव धर्म लोक सग्रही था, जिसके उन्नायक इस युग में रामानन्द और तुलसीदास हुए। इन वैष्णव मस्तों की प्रपत्ति, दैन्य और दास्य भगवान् के सामने थे, जिसमें सभी ऐश्वर्यों की भावना पुञ्जीभूत होती है, मनुष्य के सामने (जिनमें मुगल-सम्राट् भी सम्मिलित थे) इन्होंने मस्तक नहीं नत किया। ‘वीर गाथा’ और ‘रासो’ की अल्पता को वे समझते थे, क्योंकि

उनके पहले के राज-वश और योद्धा भी व्यक्तिवादी थे, जिनकी शूरता के होते हुए भी देश का विशुद्धलन और पतन हुआ। तुलसीदास तो अपने 'कीन्दे प्राकृत जन गुनगाना। सिर पुनि गिरा जागि पल्लवान।' में स्पष्ट इस ओर संकेत करते हैं। इसी प्रकार 'कल्पहि पन्थ अनेक' में निगुणियों के ऊपर व्यंग्य है। उनकी 'रामायण' में भक्ति की प्रधानता होते हुए भी मुख्य प्रतिपाद्य विषय लोक-मर्यादा और लोक-संग्रह है। अन्याय के दमन और राम-राज्य की स्थापना के लिए सामूहिक चेतना, शौर्य, सगठन-शक्ति और नीतिमत्ता की आवश्यकता होती है, जिनकी प्रतिध्वनि 'रामायण' में पद-पद पर मिलती है। महाराष्ट्र के सन्त समर्थ गुरु रामदास का 'दास बोध' तो राजनीतिक दृष्टि से पतित जाति को उठाने का अमोघ मंत्र था। लोक संग्रही विष्णु की कल्पना में उदासी और निराशा का कहीं नाम भी नहीं है। इस प्रकार सद्युक्त-भक्ति-आन्दोलन का सम्बन्ध उस राजनीतिक प्रक्रिया से है जिसने भारत में मुगल साम्राज्य को छिन्न-भिन्न कर दिया। मध्य युग तक संसार की सबसे प्रबल मान्यता और प्रेरक-शक्ति धर्म था, वह राजनीति और साहित्य सभी को प्रभावित करता था।

सनहवीं शताब्दी के बाद से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के मध्य तक राजनीतिक परिस्थिति को हम मुगलों का ह्रास, नवाबी का उदय, हिन्दू राजनीतिक शक्तियों का पुनरुत्थान और यूरोपीयों का आगमन कह सकते हैं। प्रथम दो राजनीतिक शक्तियाँ पतनोन्मुख थीं। उन्होंने अति भोग और विलासिता को जन्म दिया। उनके प्रभाव से साहित्य भी विलास की सामग्री बन गया। उसमें प्रेम, शृङ्गार और आमोद-प्रमोद की प्रधानता हुई। जीवन के राजनीतिक संकोच, धार्मिक शैथिल्य और भोग-विलास के आधिक्य ने शीति काल की कविता को जन्म दिया। पुनरुत्थानी राजनीतिक वातावरण में चोर-रस की कविताएँ होती थीं, जो शृङ्गार की पूरक मानी जाती थीं। भारत में यूरोपीय जातियों ने अपनी अर्थ-नीति और कूट-नीति की प्रधानता के कारण अपने जीवन से काव्य को कोई प्रेरणा न दी।

समाज संगठन का सैदान्तिक आधार अब भी वर्णाश्रम व्यवस्था थी, जैसा कि इस काल में लिखित 'स्मृतियों' से प्रबल होता है; परन्तु वर्ण के रूप में कई दूर-व्यापी परिवर्तन हुए। एक तो अब वर्णों का उत्कर्ष अर्थान् निम्न वर्णों से उच्च वर्णों में जाने का मार्ग बन्द हो गया; अपकर्ष अर्थान् ऊपर से नीचे उतरने का मार्ग खुला रहा, यद्यपि इस प्रवृत्ति के भी कुछ अपवाद पाये जाते हैं। जाति ने वर्ण पर विजय प्राप्त कर ली। जाति प्रथा का विस्तार और प्रसार बहुत ज़ोरों से होने लगा। वैश्य वर्ण की बहुत-सी जातियाँ (जो कृषि, गो रक्षा तथा शिल्पादि का काम करती थीं) जैन-वैष्णव-आचार के कारण और व्यवसाय में सत्यानृत (सच और भूट) के भेद के कारण वैश्य-वर्ण से गिरकर शूद्रों में गिनी जाने लगीं। इसी प्रकार बहुत से वर्ण च्युत और जाति-च्युत लोग शूद्रों में शामिल होने लगे। परन्तु 'शूद्र' के अर्थ में भी परिवर्तन हुआ। अब शूद्र केवल पारिवारिक दान या जेतिहर धर्मिक नहीं था। वह कोई भी आर्थिक, सामाजिक या राजनीतिक व्यवस्था कर सकता था; शूद्र शब्द का केवल लाञ्छन-मान उसके ऊपर लग जाता था। अतिशूद्रों और अन्यजों की अवस्था कुछ भिन्न अवस्था थी। अभी वे समाज के छोर पर ही पड़े हुए थे और समस्त समाज उनके साथ वर्चस्वशक्ति का व्यवहार करता था। इसी युग में वर्णों और जातियों की अनेक शाखाएँ-प्रशाखाएँ पड़ी, कुछ व्यापार, कुछ आचार, कुछ सम्प्रदाय, कुछ अन्तर्जातीय विवाह, कुछ नई प्रथाओं को लेकर। इस काल की 'स्मृतियों' सामाजिक नियमों और उपनियमों का विस्तार के साथ विधान करती

हैं और समाज की प्रत्येक इकाई को उसकी सीमा के भीतर कसकर रखना चाहती हैं। भाष्यकारों और निबन्धकारों ने इस बन्धन को और भी दृढ़ किया। मुसलिम आक्रमण के बाद रक्षात्मक शुद्धि और वर्जनशीलता के कारण सामाजिक प्रतिबन्ध और भी कड़े होते गए तथा सामाजिक जीवन में वर्ग-वर्ग और व्यक्ति-व्यक्ति का भेद बढ़ता गया। परन्तु यह सारा भेद भारतीय समाज का आन्तरिक था। इसके ऊपर एक भारतीय सामाजिकता थी और उस समाज की एक केन्द्रीय कल्पना थी। ऊँच-नीच-भेद-भाव होते हुए भी उसके बहुसंख्यक सदस्य उसे स्वीकार करके चलते थे; जो उससे असन्तुष्ट थे वे उसकी आलोचना करके भी उसके बाहर नहीं जाते थे। इस्लाम के आने के बाद इस परिस्थिति में परिवर्तन हुआ। इस्लामी सामाजिक व्यवस्था भिन्न थी। उसमें निम्न जातिगत भावना होती हुए भी पान-पान, गिराह-शादी तथा पूजा-पाठ का भेद-भाव नहीं के बराबर था। हिन्दू-समाज के असन्तुष्ट व्यक्तियों के बाहर जाने का रास्ता इस्लाम ने खोल दिया, यद्यपि अधिकांश नरमुसलिम दगाव अथवा प्रलोभन से मुसलमान हुए थे। इसका फल यह हुआ कि सामाजिक नियमों की व्यक्तिगत अद्वेष्टता और समालोचना पहले से अधिक बढ़ गई।

यद्यपि मीमांसक अथवा वैदिक-धर्म के अनुष्ठान तथा भोजन एवं विवाह आदि में नियमों की कठोरता थी, परन्तु अन्य सामाजिक कर्तव्यों पर वर्णगत अथवा जातिगत कोई बन्धन नहीं था। जिते सम्प्रदाय अथवा धार्मिक मत को कोई अपनाना चाहे उसकी पूर्ण छूट थी। यह सामाजिक संरोध और धार्मिक स्वतन्त्रता इस युग में भारतीय जीवन के मुख्य अंग बन गए। भाग वत धर्म ने सामाजिक बन्धन को कुछ ढीला किया, क्योंकि भगवान् के सामने सख्त-असख्य तथा आर्य और श्लोच्य सभी बराबर थे। इसी प्रकार कई शैव सम्प्रदायों ने भी परम्परागत सामाजिक रूढ़ियों का परित्याग किया। सिद्धों, योगियों और अन्य ज्ञानाश्रयों तथा प्रेमाश्रयों निर्गुणों धार्मिक सम्प्रदायों ने भी सामाजिक उदारता की प्रवृत्ति को प्रोत्साहन दिया। परन्तु इन सामाजिक स्वतन्त्रता-वादी लोगों की संख्या अपेक्षाकृत कम थी। इनमें प्रायः समाज के निम्न स्तर के लोग थे, यद्यपि इनके नेताओं में उच्च वर्ण के भी व्यक्ति थे। समाज का अधिकांश भाग सिद्धान्ततः स्मार्त अर्थात् स्मृतियों में विहित वर्णाश्रम व्यवस्था को मानने वाला था। यही कारण है कि मध्य युग में तुलसीदास जी की 'रामायण' सामाजिक दृष्टि से सबसे अधिक प्रिय हुई, यद्यपि उसके ऊपर वैष्णव धर्म का गहरा पुट चला हुआ था।

हिन्दू-समाज में विवाह-संस्था बहुत प्राचीन और दृढ़ थी। किन्तु पूर्वमध्य-काल में बुद्ध तथा जिलाम का वातावरण होने से मानवर्न तथा राजस-विवाहों का ही अधिक वर्णन मिलता है। स्वयंवर की प्रथा क्षत्रियों में तब भी प्रचलित थी। 'नैपच' में दम्पन्ती के स्वयंवर का वर्णन श्रीहर्ष ने संस्कृत में किया। 'धृष्टीराज रासो' में संयुक्ता का स्वयंवर लोक-प्रसिद्ध हुआ। लोक में स्त्री के दो रूप थे—एक तो सामाजिक सम्बन्धों में कन्या, पत्नी तथा माता के रूप में और दूसरे शुद्ध स्त्री या यौन रूप में। प्रथम रूप में तो वह वास्तव्य, प्रेम तथा आदर की पात्र थी और दूसरे रूप में वह भोग और विलास की सामग्री। मानवी प्रेम और देवी प्रेम दोनों में उसका स्थान ऊँचा था। वह प्रेम की प्रतीक और स्वयं प्रेम-रूपा थी। प्रेमाश्रयी कवियों ने इसी रूप में स्त्री का उपयोग किया था। जीवन में स्त्री निःस्वार्थ प्रेम, त्याग, तपस्या तथा कष्ट-सहन की प्रति-मूर्ति मानी जाती थी। तुलसीदास ने स्त्री के रूप में ऐसी ही स्त्री की रचना की। मुगल-साम्राज्य की विलासिता के बाद फिर पूर्वमध्य-काल की अवस्था समाज में लौट आई। शारीरिक प्रेम और

आकर्षण की तुष्टि के लिए अनेक प्रकार की नायिकाओं की वक्षुपना की गई। नगरों के जनानखाने तथा राजाओं के अन्तःपुर का जीवन कवियों के काव्य की छामप्रो बन गया। प्रेम के भीतरी मनोवैज्ञानिक दाय पेंच और बाहरी प्रभावों से वहाँ से आते थे।

: २ :

मध्य युग में राजनीति और सामाजिक जीवन से साहित्य की जितनी घेरणा मिली उतने वहाँ अधिक प्रेरणा धर्म से मिली। इस युग की प्रधान धार्मिक भावना भक्ति थी, यद्यपि इस मुख्य धारा के अगल बगल में दूसरी भावनाएँ भी काम कर रही थीं। देव, ईश्वर, जिन तथा बुद्ध आदि सभी ने भगवान् का रूप धारण किया और उनकी उपासना से ही सत्कार में श्रद्धा-विद्धि मिल सकती थी। इस समय पौराणिक धर्म तान्त्रिक रूप धारण करता जा रहा था। तान्त्रिक धर्म की पूजा पद्धति और उपासना में वैष्णव, शैव, शाक्त और बौद्ध एक-दूसरे के निकट आ रहे थे।

कुछ दार्शनिक वादों ने पुनरुत्थान का प्रयत्न किया, किन्तु वे विभिन्न भक्ति-सम्प्रदायों की दार्शनिक भूमिका और व्याख्या के रूप में ही प्रयुक्त हुए। उत्तर भारत में प्रभाकर और कुमारिल ने मीमांसक वैदिक धर्म काण्ड को पुनर्जीवित करने का प्रयास किया। इनमें से कुमारिल अधिक प्रभावशाली थे, जिन्होंने वैदिक धर्म-काण्ड को नवीन भक्ति-मार्ग और मूर्ति पूजा का एक पूरक अंग बना दिया। इन्हींके प्रयत्न से निवेदन की मीमांसा पद्धति तथा वैदिक-ग्रामाण्य सिद्धान्त रूप से बहुसंख्यक जनता द्वारा स्वीकार किया गया। शंकराचार्य ने 'वेदान्त दर्शन' का पुनरुत्थान किया। एक और जहाँ इन्होंने 'उपनिषद्' के सिद्धान्तों की व्याख्या और निम्तार किया वहाँ दूसरी ओर बौद्ध-दर्शन के महायान-सम्प्रदाय के कतिपय सिद्धान्तों को आत्मसात् किया। धार्मिक विचारों में शंकराचार्य शासन थे और सम्प्रदाय में दक्षिण मार्ग के प्रवर्तक। परम्परा के अनुसार वे कामभारती बौद्ध और शाक्तों के विरोधी थे।

पौराणिक धर्म इस काल में भी वर्तमान था और धीरे-धीरे वह साम्प्रदायिक रूप धारण करता जा रहा था। 'गवह' और 'अग्नि पुराण' स्मार्त धर्म के पोषक थे, यद्यपि मायान लोग भी इनका उपयोग करते थे। वैष्णव सम्प्रदाय से इनका विशेष सम्बन्ध था, किन्तु आगमों, तन्त्रों और छद्मशास्त्रों में वर्णित शाक्त धर्म का प्रभाव इन पर ज़ान पड़ता है। 'वारह', 'वराह', 'शामन' तथा 'ब्रह्मवैवर्त' पुराणों में वैष्णव-सम्प्रदाय की सामग्री प्रचुर मात्रा में मिलती है। 'शिव', 'लिङ्ग' और 'कूर्म' पुराणों में शैव सम्प्रदाय के तत्त्व मुख्यतः पाये जाते हैं। इनमें बहुत-ही तत्त्व तो लक्ष्मीश पाशुपत-सम्प्रदाय के हैं।

दूसरी युग में स्मार्त धर्म में एक समन्वयात्मक पद्धति का विकास हुआ। स्मार्तों ने प्रश्न-देवी (निरु, शिव, दुर्गा, सूर्य और गणेश) की पूजा साम्प्रदायिक आग्रह छोड़कर अपना ली। उत्तर भारत में यह पूजा-पद्धति बहुत ही लोकप्रिय थी। इसका परिणाम यह हुआ कि पञ्चदेव तो ठरलक्ष्य-मान बन गए। वास्तव में वैदिकभारती जनता ने सम्पूर्ण देव मण्डल को विना किसी भेद-भान के स्वीकार कर लिया। पञ्चदेवों की मान्यता और प्राचीनता सिद्ध करने के लिए पौंच उपनिषद् लिखे गए हैं, जिनका उक्त नाम 'अपर्वणस्य उपनिषद्' है। कुमारिल के 'मीमांसा' मार्ग और शंकर के 'वेदान्त' से पञ्चदेवोंगवह स्मार्त धर्म का पूर्ण मेल हो गया। कुमारिल के लिए

देखता सत्य थे; शंकर के लिए देस्ता मायिक जगत् में रहने के कारण पारमार्थिक दृष्टि से अवस्य थे, परन्तु उनके मूल में रहने वाला ब्रह्म सत्य था। इस प्रकार रमार्त, मोमाया और वेदान्त का सुन्दर समन्वय बन गया। रामानुज, रामानन्द तथा गोस्वामी तुलसीदास आदि वैष्णव करियों की कृतियों में धर्म का यही रूप स्वीकृत किया गया था।

वैष्णव धर्म के भागवत और पाञ्चरात्र-सम्प्रदाय तथा उनके साहित्य का विकास भी इस काल में दृष्टिगोचर होता है। भागवतों ने पञ्चदेतोपासक रमार्त धर्म को स्वीकार किया, यद्यपि उन्होंने शिव और विष्णु की अभिन्नता पर अधिक जोर दिया और इस गिढान्त का प्रतिपादन करने के लिए 'स्वतुोपनिषत्' नामक ग्रन्थ की रचना की। ये वैदिक पूजा-पद्धति की परम्परा के बहुत निकट थे। इनकी पूजा-पद्धति का पता 'वेदान्त-सहिता' से लगता है। इसके विनगीत पाञ्चरात्र-सम्प्रदाय वाले रमार्त पूजा पद्धति के बहुत भक्त नहीं थे। पाञ्चरात्र-सहिताई गार्मीर, कर्नाटक और तमिलनाडु आदि प्रदेशों में पाई जाती है, जो लगभग ६०० तथा ८०० ई० के बीच में लिखी गई थी। सहिताओं की संख्या परम्परागत १०८, किन्तु भारत में इसके वहाँ अधिक है। इनमें से 'अगस्त्य', 'नृसिंह', 'दत्तात्रेय', 'गणेश', 'सौर', 'ईश्वर', 'उपेन्द्र' तथा 'बृहद् ब्रह्म' आदि प्रसिद्ध हैं। इनमें से कई उत्तर भारत में लिखी गई थीं। इन सहिताओं में जो एक विशेष बात दिखाई पड़ती है, वह है वैष्णव धर्म के अन्तर्गत शाक्त-सिद्धान्तों का समावेश। इनके प्रतिपात्र विषय हैं— (१) ज्ञान पाद (दार्शनिक धर्म-विज्ञान), (२) योग पाद (योग-विज्ञान तथा पद्धति), (३) क्रियापाद (मन्दिर तथा मूर्ति निर्माण) और (४) चर्चा पाद (पूजा पद्धति)। इस सम्प्रदाय का धर्म-विज्ञान बहुत-कुछ 'महाभारत' के नारायणीय आख्यान के ऊपर अवलम्बित है और इसका दर्शन सेश्वर योग के ऊपर। इसका दर्शन और सृष्टि विज्ञान पञ्च ब्यूहों (१. वामदेव, २. संकर्षण, ३. प्रद्युम्न, ४. अनिरुद्ध तथा ५. ब्रह्मा) में व्यक्त किया जाता है; जो 'साख्य दर्शन' से मिलता-जुलता है। मानव शरीर में कुछ शक्तियों के वर्णों का वर्णन तथा योग साधना और सिद्धियों का विवरण भी शाक्तों की मूर्ति पाञ्चरात्र सहिताओं में मिलते हैं। इसी प्रकार मन्त्र और मन्त्र भी पाए जाते हैं। इनके महा मन्त्र हैं: (१) 'ओम नमो भगवते वासुदेवाय' और (२) 'ओम नमो नारायणाय।' इनमें से प्रथम भागवतों और द्वितीय श्री वैष्णवों में प्रचलित है। इन सहिताओं में वाममार्गी तरंगी का पूर्णतः अभाव है। इसकी पूजा पद्धति अन्त्येष्टों को छोड़कर सभी के लिए अनुक्त थी। पीछे अन्त्येष्टों के लिए भी इस पंच का द्वार खुल गया। यह पाञ्चरात्र धर्म महा-भारत काल के बाद सुदूर दक्षिण में सातवीं के द्वारा पहुँचा था और मध्य युग के आरम्भ में प्रथमतः तमिल प्रदेश के आलावार सन्तों में पाया जाता है। 'नारायण' तथा 'आत्मबोध उपनिषद्' भी वैष्णवों में प्रचलित थे। 'नृसिंहतापनीय उपनिषद्' से मालूम होता है कि नृसिंहान्तार की पूजा भी वैष्णवों में प्रचलित थी। रामायत सम्प्रदाय का उदय भी इसी काल में हो गया था। 'वाल्मीकि रामायण' के छठे काण्ड में राम के ईश्वरत्व और उसके उपासकों का वर्णन मिलता है, किन्तु एक संगठित सम्प्रदाय के रूप में इसके अस्तित्व का पुराना प्रमाण कोई नहीं पाया जाता। परन्तु 'रामपूर्ण तापनीय उपनिषद्' से स्पष्ट है कि आठवीं-नवीं शताब्दी तक रामायत-वैष्णव सम्प्रदाय अस्तित्व में आ गया था। 'अगस्त्य मुनीन्द्र सहिता' इस सम्प्रदाय का प्रसिद्ध ग्रन्थ था। इसका महामन्त्र 'रामं रामाय नमः' था।

वैष्णव सम्प्रदाय के प्रायः समानान्तर और सम्प्रदाय का विस्तार और विकास हुआ। ये

सम्प्रदाय के पाशुपत और आगमिक दो मुख्य विभाग थे। पाशुपतों के अन्तर्गत शुद्ध पाशुपत, लकुलीश पाशुपत, कापालिक और नार्यो की गणना थी। आगमिक में संस्कृत शैव सिद्धान्त, तमिल शैव, काश्मीर शैव तथा वीर शैव सम्मिलित थे। वैशेषिक सूत्रों के भाष्यकार प्रशस्त पाद तथा न्याय भाष्य के लेखक उद्योत्तर प्रसिद्ध पाशुपताचार्य थे। बाण ने अपने 'दर्प चरित' में दिवाकर मित्र के आश्रम का वर्णन तथा अन्य स्थानों में पाशुपतों का उत्तर भारत में स्पष्ट उल्लेख किया है। लकुलीश सम्प्रदाय के केन्द्र गुजरात और राजस्थान में पाये जाते थे। 'लिङ्ग' और 'कूर्म' पुराण में इसका साहित्य मिलता है। गुजरात के झारपटन नामक स्थान में सातवीं शती की बनी हुई लकुलीश की मूर्ति मिली है। कापालिकों का सम्प्रदाय लोकप्रिय और सगठित नहीं था। उत्तर भारत में इनके अस्तित्व का उल्लेख भवभूति के 'मालती माघव' नामक नाटक में पाया जाता है। नायक-पत्न्य केवल गर्मासूया में इस काल में पाया जाता था। आगमिकों के शैव और रौद्र दो विभाग थे। परम्परा के अनुसार इनकी अष्टादश संहिताएँ थीं। इनमें 'शिव सूत्र' और 'मृगेन्द्र आगम' प्रसिद्ध थे। सत्त्व में शैव सम्प्रदाय के सिद्धान्त इस प्रकार थे—शिव पशुपति हैं, जो सम्पूर्ण जीव जगत् स्वामी हैं। मनुष्य पशु है, जिसका शरीर ब्रह्म किन्तु आत्मा चेतन है। उसके भीतर सर्व व्यापी चिच्छक्ति का केन्द्र है। वह पाश से बद्ध है। पाश तीन प्रकार का होता है : (१) घ्राण्य (अज्ञान), (२) कर्म (नियम फल) और माया (भौतिक जगत् का उपादान कारण)। शक्ति शिव के अनुग्रह से उद्बुद्ध होती है, जिससे पाश का बन्ध नाश और मोक्ष की प्राप्ति होती है। मोक्षावस्था में शिव और आत्मा में अमेद हो जाता है।

शैव और शक्त सम्प्रदाय का घनिष्ठ सम्बन्ध था और शैव के साथ साथ शाक्त का भी प्रचार हुआ। शाक्त धर्म के ऊपर बहुत-से तन्त्र ग्रन्थ लिखे गए, जिनमें से 'कुम्भिरा मत तन्त्र', 'परमेश्वर मत तन्त्र' तथा 'महा कौलज्ञानविनिर्णय' आदि काफ़ी पुराने हैं और 'वि.इ.रास तन्त्रसंहिता' एवं 'चण्डी शतक' आदि कुछ पीछे के। शिव की पत्नी दुर्गा इस सम्प्रदाय की केन्द्र है, यद्यपि अन्य देवियों से भी इसका सम्बन्ध है। क्योंकि शिव अपने शुद्ध रूप में निष्क्रिय हैं और शक्ति में ही त्रिधा-शक्ति केन्द्रित है, अतः सृष्टि के सारे कार्य शिव की कृपा और मोक्ष आदि उसी (शक्ति) के द्वारा समर होते हैं। इस प्रकार शक्ति का महत्त्व शिव से भी अधिक है। शक्ति के बिना शिव केवल शून्य तुल्य है। पूजा की दृष्टि से शक्ति शिव ब्रह्म से भी अधिक पूजनीय है। शाक्त सम्प्रदाय के दार्शनिक सिद्धान्त 'साख्य' तथा 'वेदान्त' से लिये गए हैं। इसमें 'योग' का विशिष्ट स्थान है। शक्ति अनादि तथा सनातन 'शब्द' हैं; नाद, गिन्दु और बीज उसकी गतियाँ हैं, जिनके द्वारा वह अभिव्यक्त होती है। इस सम्प्रदाय में मन्त्र, यन्त्र, मुद्रा, मण्डल और चक्र का व्यापक और कभी-कभी घोर उपयोग होता था। इसमें वाम मार्ग के तन्त्र काफी थे। मध्य युग में शैव और गणपत्य सम्प्रदाय भी अस्तित्व में थे, किन्तु उनका प्रचार बहुत सीमित था।

बौद्ध धर्म का हीनयान सम्प्रदाय उत्तर भारत में अभी जीवित था। सर्वोत्तिवादी 'त्रिनय' और 'अभिधम्म' के अनुयाय चीनी और तिब्बती भाषा में इसी समय हुए। परन्तु धीरे-धीरे महायान ने इससे आनातन कर लिया और स्वयं-स्वात यगदी और परम्परा-विरोधी होने के कारण वाम-मार्गी प्रमातों से अभिभूत हो गया। महायान सम्प्रदाय में नान्तिकारी और विनाशकारी परिवर्तन शाक्त तन्त्रों के प्रवेश कर जाने से हुआ। इसी प्रभाव से बौद्धधर्म का तांत्रिक रूप बना। तन्त्रों के अनुयाय प्रत्येक शुद्ध की एक शक्ति-पत्नी—होती है, जिन प्रकार शाक्त सम्प्रदाय में शिव की शक्ति।

इस केन्द्रीय तत्त्व ने महायान को शुद्ध रूप दिया। शाक्त सम्प्रदाय की तरह इसमें भी मन्त्र, यन्त्र, मुद्रा, आसन, चक्र, मण्डल, स्त्री, मदिरा तथा मांस आदि वाममार्गी पद्धतियों का सुलभ विचार हुआ। बौद्धों का वज्रयान तो किन्हीं अर्थों में शाक्तों से भी आगे निकल गया। वज्रयानियों ने इस वासनामूलक साधना का समर्थन भगवान् बुद्ध के गार्हस्थ्य जीवन से किया, जो उनके विचार में, सम्बोधि और निर्वाण के लिए आवश्यक था। अन्तर केवल इतना ही था कि भगवान् बुद्ध ने भोग के बाद संसार से विरक्त होकर सम्बोधि और निर्वाण प्राप्त किया; वज्रयानियों ने संसार-न्याय के बाद भोगपरक साधना की; और उनमें से अधिकांश इसी मंत्रपरक साधना में विनष्ट हो गए। कौन कह सकता है कि उन्हें सिद्धि मिली? इस सम्प्रदाय के आचार्यों में वज्रबोधि और श्रमोन्वज प्रसिद्ध थे। बौद्ध धर्म वैदिक परम्परा का विरोधी था। जब उसमें पुनरावर्तन की प्रवृत्ति हुई तो दर्शनों में ईश्वर को मायिक और नश्वर समझने वाला वैदन्त उसको पसन्द आया और पूजा-पद्धति में दक्षिण मार्ग के बदले परम्परा विरोधी वाम मार्ग। परन्तु शाक्तिक शाक्त वाम मार्ग में जो शिव और शक्ति का नियन्त्रण था वह श्रीनरेश्वरवादी वज्रयान में नहीं। इसीलिए वज्रयान में स्वतन्त्र और अत्यन्त घोर वासनाओं का ताण्डव हुआ, जो शाक्तों से भी नहीं हो पाया था। इससे बौद्ध धर्म क्रमशः अग्रिम और विनष्ट हुआ।

जैन धर्म ने अपने कठोर आचरण से अपने शुद्ध स्वरूप को बचा लिया। शाक्त-आन्दोलन के प्रभाव से इसने अपने देव-मण्डल में देवियों को स्थान दिया, जो साहित्य और मूर्ति-कला में चित्रित पाई जाती हैं। परन्तु पूजा-पद्धति में उसने दक्षिण मार्ग को अपनाया और शुद्ध किया-कलाओं से अपने को मुक्त रखा। जैन यति-मुनियों ने न्याय के उच्च कोटि के ग्रन्थों का निर्माण किया। हिन्दी की दृष्टि से उनका एक काम बहुत महत्त्व का था। उन्होंने प्राकृत-ग्रन्थों का प्रणयन किया, जो आगे चलकर हिन्दी के लिए भाषा और साहित्य का मार्ग बना। श्वेताम्बर सम्प्रदाय में मानवुद्ध, हरिभद्र और शीलाङ्क आदि ने कई उत्तम न्याय-ग्रन्थ रचे। प्राकृत से बहुत-से लोकप्रिय ग्रन्थ लिखे गए, जिनमें से जयवल्लभ का 'वज्रालङ्कार', हरिभद्र का 'समरैच्छुद्धा' तथा सिद्धिपि का 'उपमितिभ्रमपञ्चक' आदि ग्रन्थ प्रसिद्ध हुए। कन्नड़ तथा तमिल आदि भाषाओं में इस सम्प्रदाय ने बहुत-से ग्रन्थों की रचना की। समन्तभद्र और उपासकादि आदि ने संस्कृत में लिखा। रविकीर्ति ने कन्नड़ में 'जिनकथे' नामक ग्रन्थ लिखा। दिगम्बर पुराणों में रविप्रेष का 'पद्म-पुराण' तथा जिनसेन का 'हरिवंश' प्रसिद्ध था। ये पुराण हिन्दू पुराणों के अनुकरण पर लिखे गए।

वैष्णव साहित्य की दसवीं शती से प्रभूत हुई। मुख्य वैष्णव-ग्रन्थ 'रामायण' तथा 'महाभारत' के प्रादेशिक भाषाओं में कई भाषान्तर प्रकट हुए। भागवत धर्म के 'भागवत पुराण' ने न केवल भक्ति मार्ग को उत्थान्त किया, किन्तु परवर्ती प्रादेशिक भाषा-साहित्य को भी कथावस्तु और मानना के द्वारा अनुप्राणित और परिवर्धित किया। भागवतों का सर्वमान्य ग्रन्थ 'भागवत' ही है। परन्तु साम्प्रदायिक ग्रन्थों में 'नारद भक्ति सूत्र' और 'शाण्डिल्य भक्ति सूत्र' भी लिखे गए, जो 'भागवत' से अनुप्राणित थे। 'गोपीचन्दन' और 'वासुदेव' उपनिषद् भी इस समय में लिखे गए। तेरहवीं शताब्दी के अन्त में चोपदेव ने 'भागवत पुराण' के आधार पर 'हरिलीला' और 'मुक्ताफल' नामक ग्रन्थों का प्रणयन किया। महाराष्ट्र के भागवतों में ज्ञानदेव अथवा ज्ञानेश्वर हुए, जिन्होंने 'भगवद्-गीता' पर ज्ञानेश्वरी नामक टीका मराठी में लिखी। उन्होंने 'हरिपाठ' तथा 'श्रमृतानुभव' नामक ग्रन्थों की भी रचना की। ज्ञानेश्वर श्रद्धावादी थे, परन्तु उनकी साधना में योग का पूरा

पुत्र था। वे नाथ-पंथी परम्परा में गोरखनाथ के शिष्य गखिनाथ के शिष्य निवृत्तिनाथ के शिष्य थे। यहाँ पर शैव-योग-भागवत-तत्त्वों का सुन्दर समन्वय दिखाई पड़ता है। भागवत-परम्परा में ही बारहवीं शताब्दी के अन्त में मध्वाचार्य हुए। ये द्वैतवादी थे। इन्होंने 'वेदान्त सूत्र' पर भाष्य और अनुव्याख्यान लिखे। इन ग्रन्थों में शंकर वेदान्त (अद्वैत) और रामानुज के निशिष्टाद्वैत से इनका भेद स्पष्ट प्रकट होता है। अभी तक भागवत-साहित्य में राधा का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था। 'भागवत पुराण' में राधा का उल्लेख नहीं है। सबसे पहले 'गोपाल तापिनी' उपनिषद् में राधा का वर्णन मिलता है। किन्तु इसकी तिथि निश्चित नहीं है। प्रारम्भिक सम्प्रदायों में विष्णु स्वामी तथा निम्बार्क के अनुयायियों ने राधा को स्वीकार किया। विष्णु स्वामी दाक्षिणात्य और द्वैतवादी थे। इन्होंने 'गीता', 'वेदान्त सूत्र' और 'भागवत' पर भाष्य लिखा। निम्बार्क तेलुगु प्रदेश में उत्पन्न हुए थे, किन्तु वृन्दावन में आकर बस गए। इनका दार्शनिक सिद्धान्त भेदाभेद था। राधा के स्वरूप के विस्तार में इनका बहुत बड़ा हाथ था।

वैष्णव धर्म के पाञ्चरात्र सम्प्रदाय में भी कई उपसम्प्रदायों का काफी विकास हुआ। आलवार सन्तों के भाव विमोह कीर्तन तथा तमिल भाषा के प्रयोग ने न केवल तमिल प्रदेश में भी वैष्णव सम्प्रदाय को जनता तक पहुँचाया, अपितु दूरे प्रदेशों में इस प्रकार के आन्दोलनों को अनुप्राणित किया। श्री वैष्णवाचार्यों में नाथमुनि, उपहरीदास, राममिश्र, यमुनाचार्य तथा रामानुज आदि प्रसिद्ध हुए। रामानुज निशिष्टाद्वैतवादी थे और इन्होंने शंकर के अद्वैत और भास्कराचार्य के भेदाभेद का बड़ी मुक्ति से परखन किया। रामानुज के अनुसार मोक्षार्थी भक्त को आजीवन अपने वर्णाश्रम धर्म का पालन करना चाहिए। भक्ति के लिए धर्म और ज्ञान दोनों ही आवश्यक हैं, उनका परस्पर विरोध नहीं है। रामानुज के इस सिद्धान्त को 'समुच्चयवाद' कहते हैं। उत्तर भारत के रामानन्द और तुलसीदास दोनों ही इस सिद्धान्त से अत्यन्त प्रभावित थे। भोमोसा तथा हार्त धर्म का पालन इस सम्प्रदाय के लिए आवश्यक था।

श्री वैष्णव सम्प्रदाय के अतिरिक्त एक दूसरा पाञ्चरात्र सम्प्रदाय मान्साद्य था। यह पंथ हार्त-आचार-विरोधी और साम्प्रदायिक था। यह केवल कृष्ण की आराधना करता था और मूर्ति के स्थान पर उनका प्रतीक धारण करता था। पान-पान में इसके मानने वाले छूत-छूत का विचार नहीं करते थे। इसमें मृतकों को समाधि दी जाती थी। इस सम्प्रदाय वाले दत्तात्रेय को अपना प्रसक्त मानते हैं। इसका प्रचार महाराष्ट्र तथा कन्नड़-प्रदेश में अधिक था। नरसिंह-सम्प्रदाय का प्रचार तेलुगु-प्रदेश में था। 'नरसिंह संहिता' इसका मुख्य ग्रन्थ था। 'नरसिंह उपपुराण' का रूपान्तर तेलुगु भाषा में १३०० के लगभग हुआ।

रामायत सम्प्रदाय में इस समय चोड़ी प्रतिगामी शक्तियों प्रवेश कर गईं। 'आध्यात्म रामायण' में राम की नया विलकुल नये ढंग से और आध्यात्मिक रूप से कही गई। इसमें अद्वैत, वेदान्त और शाक्त तत्त्वों का भी समावेश किया गया। इसमें राम मायामुग्ध और सीता मायानिद्रित चिच्छक्ति थी। इसमें समुच्चयवाद के स्थान में पूर्ण नैष्ठिक का उपदेश दिया गया। इस 'रामायण' पर 'भागवत' की छाप थी और यह अपने पूर्वजों 'अमृत्य संहिता', कन्नड़ 'पम्पा रामायण', 'योग बाशिष्ठ' तथा 'अद्भुत' और 'मुकुण्ड रामायण' से प्रभावित था। यह सम्प्रदाय भी पहले तमिल-प्रदेश में उत्पन्न हुआ, जो कमरा: उत्तर भारत में पहुँचा।

वैष्णव सम्प्रदाय की तरह हीर सम्प्रदाय भी अनेक शाखाओं-प्रयागाओं में विभक्त और

विकसित होते रहे। इनमें ही पाशुपतों का उल्लेख पहले किया जाता है। पन्द्रहवीं शती के एक प्रसिद्ध भाष्यकार श्रद्धातानन्द ने अपने ग्रन्थ 'ब्रह्मविद्याभरण' में इस सम्प्रदाय के मुख्य सिद्धान्तों की रूपरेखा इस प्रकार दी है—(१) पति, विश्व के मूल कारण शिव, (२) पशु, मनुष्य और प्रकृति, (३) योग, (४) विधि (पूजा-पद्धति) और (५) दुःखान्त (मोक्ष)। इस सम्प्रदाय का मुख्य मार्ग था। वे हास, नृत्य, गान, चित्तादृत, निद्रा, रोग, पागलपन में अपने को प्रीतिमान रखते थे। लकुलीश सम्प्रदाय पाशुपत की ही एक शाखा था। दोनों के सिद्धान्त एक थे। केवल विधि में कुछ अन्तर था। लकुलीश सम्प्रदाय के साधु मरुत के बदले बालुका में लेटते थे। गुजरात, राजस्थान तथा मैसूर में इसका प्रचार था। कापालिक सम्प्रदाय कभी बड़े पैमाने पर देश में फैला नहीं, किन्तु 'शंकर-दिग्विजय' नामक ग्रन्थ से मालूम होता है कि इसका अस्तित्व था। इसका दर्शन तो पाशुपत तथा शान्त दर्शन के समान ही था, किन्तु इसकी साधना और पूजा-पद्धति बहुत घोर और अश्लील थी। नर-बलि, सुरा-पान तथा यौन-अत्याचार का इसमें काफी दौरा था। इसके साधक मुण्डमाला धारण करते और अलौकिक सिद्धियों के लिए यौगिक क्रियाएँ करते थे।

पाशुपत शैली में नाथ पन्थ इस समय काफी प्रसिद्ध हो रहा था, यद्यपि इसके अनुयायियों का कोई सघटित सम्प्रदाय नहीं था। यह सम्प्रदाय उत्तर भारत, पंजाब तथा राजस्थान आदि में प्रचलित था। तांत्रिक हिन्दू और तांत्रिक बौद्ध दोनों इसका आदर करते थे। पहले इसका सम्बन्ध कारालिकों से था, परन्तु धीरे-धीरे इसने उनके घोर आचरणों का परित्याग किया। गोरखनाथ इस सम्प्रदाय के प्रमुख सन्त थे जिन्होंने नाथ पन्थ को कापालिकों की भयंकर पूजा-पद्धति से मुक्त किया। ये यौगिक साधन में हठ योग के प्रवर्तक थे; जिसमें आसन, शोधन, प्राणायाम, ध्यान तथा मुद्रा आदि का प्रमुख स्थान है। दक्षिण में रसेश्वर और आगमिक शैवी के शैव सिद्धान्त और तमिल शैव आदि कई सम्प्रदाय थे। पश्चिमोत्तर भारत में काश्मीर शैव-सम्प्रदाय ने संस्कृत में सच्चकोटि के ग्रन्थ तैयार किये। कर्नाटक और महाराष्ट्र में वीरशैव सम्प्रदाय ने अपना अन्ध्रा संघटन कर लिया। मानभाव वैष्णवों की तरह वीरशैव भी प्राचीन परम्परा के विरोधी, वर्णाश्रम तथा मूर्ति-पूजा को अनावश्यक समझने वाले तथा सामाजिक मामलों में स्वतन्त्रतावादी थे। ये शिवलिंग को अपने शरीर पर वहन करते थे। शक्तों में एक ओर तो अभी वाममार्गियों का जोर था, किन्तु दूसरी ओर वाममार्ग की प्रतिविया में दक्षिण-मार्ग अपने को सँभाल रहा था। 'देवी भागवत' नामक उपपुराण में इस संस्कृत शाक्त-धर्म का पूरा विवरण मिलता है।

बौद्ध-धर्म अपनी मूल मानववादी और नीतिवादी प्रवृत्तियों को त्यागकर वज्रयान तथा चक्रयान की साधना में अपनी अन्तिम सँस ले रहा था। इस समय अनेक तांत्रिक ग्रन्थों की रचना हुई, शक्ति की आन्त व्याख्या करके बुद्ध के नाम पर वीरमत्त अष्टाचार हुए, प्रत्येक बुद्ध (हेसक) अपनी शक्ति (वज्रयोगिनी) के साथ प्रादुर्भूत होता है। इस रूपक से प्रत्येक साधक ने स्त्री-सम्भोग को ही साधना का एक-मात्र मार्ग बना लिया। बंगाल में इस बौद्ध-पन्थ को 'सहज' मार्ग कहते थे। परन्तु इस अशामाजिक बौद्ध धर्म की प्रतिक्रिया भी इसके भीतर प्रारम्भ हुई। महायान ने मूल में जिस बोधिसत्व की कल्पना की थी उससे आस्तिक सर्वेश्वरवादी पन्थ का उदय हुआ। विज्ञानवाद के आलय विज्ञान का इसमें मुख्य हाथ था और शून्यवाद का पुट। इसके ऊपर अद्वैत वेदान्त के अनिर्वचनीयवाद तथा न्याय और शैव सिद्धान्त के ईश्वरवाद का प्रभाव

स्पष्ट है। इस पन्थ ने 'आदि बुद्ध' की कल्पना की, जो सम्पूर्ण विश्व और प्रत्येक बुद्धों के मूल में है। वह स्वयं है। उसीसे ध्यानी बुद्ध, ध्यान-बोधिसत्त्व और मानुषी बुद्ध की उत्पत्ति होती है। बौद्ध धर्म अपनी जीर्णोन्स्था में बंगाल और बिहार में प्रायः केन्द्रित था। तांत्रिक कृत्यों के कारण लोक में इसकी अभिप्रायता, मुगलिम आक्रमण तथा इसके भक्तिमार्गी आस्तिक श्रम के सामान्य जनता में विलय के कारण बौद्ध धर्म का सम्प्रदायिक रूप से भारत में अन्त हो गया।

जैन धर्म के श्वेताम्बर तथा दिगम्बर सम्प्रदायों ने तांत्रिक वाम मार्ग के प्रभाव से बचकर संहृत, प्राकृत तथा प्रादेशिक भाषाओं में उच्चकोटि के साहित्य का निर्माण किया। इस काल के सबसे बड़े श्वेताम्बर लेखक और शास्त्रकार सरंश हेमचन्द्र थे, जो गुजरात की राजधानी अनीहिलयाटन में १०८६ से ११७३ ई० तक रहे। उनके प्रसिद्ध ग्रन्थ 'योग शास्त्र', 'वीतराग स्तुति', 'त्रिपिट शलाकापुरुष चरित' और इसका परिशिष्ट 'पर्वन', 'महावीरचरित्र' आदि संहृत में थे। उन्होंने 'जैन रामायण' रामचरित की भी रचना की और 'वासुदेव हिरण्य' नामक ग्रन्थ, जो कथाओं का संग्रह है, प्राकृत में लिखा। इसके अतिरिक्त न्याय, व्याकरण, अलंकार, रीति शास्त्र, कोष तथा राजनीति आदि विविध विषयों पर शास्त्रीय ग्रन्थों की रचना करके उन्होंने तत्कालीन साहित्य का भण्डार भरा। दूसरे प्रसिद्ध लेखक अमरदेव, मलयगिरि, शान्तिहरि, देवेन्द्रगणि, तिलकाचार्य, भीमचन्द्रसूरि, शोभन और धनपाल आदि थे। इस काल के अन्त में प्रग्धी और चरितों की सरल संहृत और भाषा में लिखकर जैन लेखकों ने एक नई परम्परा साहित्य में चलाई। जिसका प्रभाव हिन्दी-साहित्य पर बहुत पड़ा। दिगम्बरों का कार्य क्षेत्र धीरे-धीरे दक्षिण में खिसक गया। उनका साहित्यिक काम उतना नहीं हुआ जितना श्वेताम्बरों का, फिर भी उन्होंने समृद्ध और विविध साहित्य का सृजन किया। अमृतचन्द्र और बालचन्द्र इस युग के प्राचीन ग्रन्थों पर प्रसिद्ध भाष्यकार थे। कन्नड के प्रसिद्ध जैन कवियों में पम्प का नाम चिरस्मरणीय है। उन्होंने 'पम्पमास्त' (विजयानुज विजय) तथा 'आदि पुराण' आदि प्रसिद्ध ग्रन्थ कन्नड़ भाषा में लिखे। अन्य कवियों में पोन्न, रण्य तथा अभिनव पम्प उल्लेखनीय हैं। अभिनव पम्प का 'पम्प रामायण' बहुत ही उच्चकोटि का और लोकप्रिय ग्रन्थ है, जिसकी रचना लगभग ११०० ई० में हुई थी। जैन तमिल-काव्य 'जीवक चिन्तामणि' भी उत्तम रचना है। इसके पूर्व ही सोमदेव ने 'यशस्तिलक' नामक कथा-ग्रन्थ अत्यन्त सलित संहृत में लिखा। नेमिचन्द्र सिद्धान्त चक्रवर्ती, योगीन्द्र आचार्य तथा कामुण्डराय आदि प्रसिद्ध दिगम्बर सम्प्रदाय के लेखक थे, जिन्होंने संहृत और प्रादेशिक भाषाओं में रचना की।

धार्मिक दृष्टि से जिस प्रकार भक्तिमार्गी महात्मान पर वेदान्त और अन्य आस्तिक दर्शनों और सम्प्रदायों का प्रभाव पड़ा उसी प्रकार जैन श्वेताम्बर सम्प्रदाय पर भी। तीर्थङ्करों की कल्पना के मूल में सनातन ब्रह्म जैसी सत्ता की जैनियों ने स्वीकार किया। पूजा-पद्धति और आचार में श्वेताम्बर और वैष्णव सम्प्रदाय एक-दूसरे के बहुत निकट आ गए। इसी समय उत्तर भारत पर मुगलिम आक्रमण प्रारम्भ हुए और उत्तर भारत का बचा-बचा जैन-समाज छिन्न भिन्न हो गया। उसकी प्रगति क्रमशः वैष्णव सम्प्रदाय में मिली होने की हो गई।

: ३ :

उपर्युक्त विविध धार्मिक तथा दार्शनिक आन्दोलनों और उनके विनाश साहित्य से

सम्पूर्ण मध्यकालीन हिन्दी-साहित्य प्रभावित था। इस्लामी आक्रमणों के बार बार होने और इस्लाम धर्म के परिचय के बाद भी हिन्दू जनता और हिन्दी-साहित्य का अधिकांश अपनी पुरानी परम्परा और देशी धर्म और साहित्य से ही अनुप्राणन और सामग्री प्राप्त करता रहा। उपर्युक्त विशाल साहित्य का अधिकांश—धर्म-विज्ञान, दर्शन, धर्मशास्त्र, शारत्रीय ग्रन्थ, उल्कोटि का शुद्ध साहित्य आदि—संस्कृत में लिखा गया था; धार्मिक उपदेश, नीति, जीवन-चरित्र, कथा-कहानियाँ आदि प्राकृत और प्रादेशिक भाषाओं में। क्योंकि हिन्दी लोक भाषा थी, अतः उसने द्वितीय वर्ग के पूर्ववर्ती साहित्य से अपना सूत्र ग्रहण किया। हिन्दी-साहित्य का सारा प्रारम्भिक अग्रभ्रंश-साहित्य इसी प्रकार के साहित्य का क्रमशः संक्रमण या रूपान्तर है। धीरे-धीरे प्रादेशिक भाषा-गत लोक-साहित्य की छद्म और संस्कृत का हास होता गया। इसका कारण यह है कि इस्लाम के आक्रमण से क्रमशः संस्कृत विद्यालय, पाठशालाएँ, मठ, विहार तथा सत्रादि नष्ट होते गए और वह बड़े पैमाने पर राज्याश्रय से वञ्चित रहे। परन्तु हिन्दुओं का लोक-जीवन कभी इस्लाम से परास्त नहीं हुआ। वह लोक भाषा के माध्यम से खड़ा रहा और इस नये माध्यम का उमने परिष्कार और विस्तार किया। हिन्दी के आदिकाल अथवा बीर भाषा काल का साहित्य भी जैसा कि पहले कहा जा चुका है, पूर्व मध्यकालीन प्रशस्त्यात्मक जीवन-चरित्रों के आवार पर नई परिस्थितियों में लिखा गया था। इस पर इस्लाम का कोई प्रभाव नहीं था; इस्लाम से उसका सम्पर्क इतना ही था कि वह उसके विरोध में लड़ने वाले वीरों की प्रशंसा में लिखा गया था।

हिन्दी-साहित्य के विकास का दूसरा चरण भक्ति-साहित्य का निर्माण था। इस भक्ति-साहित्य की प्रेरक शक्तियाँ वहाँ से आईं, इसके सम्बन्ध में कुछ दिन पहले तर्क बहुत वाद-विवाद चलता रहा। डॉ० ग्रियर्सन के मतानुसार इसकी प्रेरणा ईसाई धर्म से मिली, जो मद्रास प्रदेश में ईसा की दूसरी तीसरी शताब्दी में पहुँच चुका था। डॉ० ताराचन्द ने अपनी पुस्तक 'इनफ्लुएंस ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर' में यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि छठी सातवीं शती में अरब के मुल्ताह और व्यापारी मद्रास के समुद्र-तट पर पहुँच चुके थे और दक्षिण के वैष्णवाचार्यों को उन्होंने प्रभावित और प्रेरित किया। परन्तु जो लोग भारत के प्राचीन और मध्यकालीन इतिहास से परिचित हैं वे इस बात को स्वीकार करेंगे कि कम-से कम सात्वती (महाभारत-कालीन) के समय से भावुक भक्ति की परम्परा अन्ध गति से भारत में चली आई है और देश और काल क्रम से उसमें उत्कर्ष और अपकर्ष होता आया है। वास्तव में भक्ति, कीर्तन और गेय-काव्य की परम्परा भारत में अत्यन्त प्राचीन है। वह अधिक विकसित रूप में सात्वतों से संचालित होकर मथुरा, मध्य भारत, राजस्थान, अगन्ति, सुराष्ट्र, महाराष्ट्र और कर्नाटक होते हुए द्रविड देश में पहुँची थी। मध्य युग के प्रारम्भ में जब उत्तर भारत पर अरब और तुर्क-आक्रमण होने लगे, उस समय अधिक अनुपूल और स्वरय वातावरण, सुदूर दक्षिण में, भावुक और प्रदर्शन प्रधान भक्तिमार्ग का पुनः सम्यक् हुआ और इस्लामी अत्याचार का वेग उत्तर में कम हो जाने पर भक्ति-आन्दोलन दक्षिण से पुनः उत्तर भारत में आया। दक्षिणी भक्ति की प्रमुख धारा सगुणमार्गी थी। जहाँ तक निरुण भक्ति का प्रश्न है वह उत्तर भारत में कई सम्प्रदायों के रूप में थी। इस्लाम का इससे अधिक विरोधी भी नहीं था। इसीलिए यह पहले उत्तर भारत में मुसलिम शासन काल में प्रवृत्त होती है।

सगुण भक्ति के आन्दोलन के पीछे भारतीय इतिहास का एक बड़ा रहस्य है। इसके पूर्व इस्लाम के आक्रमण के कारण हिन्दुओं का राजनीतिक परामव हो चुका था। उनकी भाषा, धर्म और सभ्यता—सभी खतरे में थे। परन्तु किसी भी समय और सुसंस्कृत जाति का परामव स्थायी नहीं होता, उसके जीवन में पुनरावर्तन, पुनर्स्थापन और नव-निर्माण आवश्यकताओं हैं। इसके लिए प्रत्येक युग में अपने अनुकूल माध्यम होता है। मध्य युग में वह माध्यम धर्म था; वही प्रेरक शक्ति थी। विधि-विधानपरक कर्मकाण्ड से यह प्रेरणा नहीं मिल सकती थी और न हठयोगी, सिद्धिमागीं सन्त ही लोक-संग्रह का मार्ग दिखा सकते थे। तान्त्रिकों, वाममार्गियों और सद्गियों को समाज अश्लील और घृणित समझकर पीछे छोड़ चुका था। निर्गुणी भक्त भी 'धूपट के पट खोल' कहकर अपने मोतर ही भगवान् को देखने की चेष्टा कर रहे थे; बाहर के दृश्यमान समाज और राष्ट्र से कोई उनको मतलब नहीं था। इसलिए जीवन के पुनरुद्धार के लिए किसी दूसरे मार्ग की आवश्यकता थी। यह मार्ग 'ईशोपनिषद्' अथवा विवक्षित रूप में 'महामारत' में गीता के समय से आया हुआ 'समुच्चयवाद' था, जिसका पुनर्संघटन मध्य युग में रामानुजाचार्य ने किया। उत्तर भारत में रामानन्द ने इसका सूत्र पकड़ा और तुलसीदास ने उसका पूर्ण संघटन और प्रचार किया। इस समुच्चय में भक्ति, ज्ञान और कर्म का समन्वय था। परन्तु यह कर्म 'कर्मकाण्ड' के अर्थ में नहीं, अपितु 'लोक संग्रही कर्म' के अर्थ में हुआ। तुलसी के विष्णु अथवा राम का निग्रह इन्हीं तत्त्वों से बना था; उनका भगवान् का सगुण रूप मानव—व्यक्ति, परिवार, समाज, राष्ट्र, भाषा, धर्म, संस्कृति आदि में ओत-प्रोत था; उन्हींमें वे भगवान् को देखना चाहते थे; वे ही उनकी साधना के माध्यम थे। इस भक्ति-आन्दोलन ने युग-वाणी, युग-युग और युग-धर्म जनता को दिया। इसके प्रभाव से जनता में आत्मचेतना और आत्मविश्वास आया और कई पुनर्स्थापनमूलक सामाजिक और राजनीतिक आन्दोलन प्रवर्तित हुए।

परन्तु सगुण-भक्ति से जहाँ ईश्वर का लोक-संग्रही और मर्यादावादी पेश्वर्य जनता पर प्रकट हुआ वहाँ उसका माधुर्य भी लोगों तक पहुँचा। जो अधिक भावुक और कोमल स्वभाव वाले थे उनको कठोरमनी घलुघर राम के बड़े भागवत के लीलाप्रिय, गोपीजनवल्लभ, 'पुञ्जीमूतं प्रेम गोपाहनानां' कृष्ण का रूप अधिक पसन्द आया। अतः कृष्ण-भक्ति में इस रूप और मधुर भाव की उपासना की प्रधानता है। इसने लिए भी प्रेरणा पूर्व-मध्ययुगीन साहित्य से मिली थी। 'भागवत पुराण' इसका निर्धारक था और जयदेव आदि कवि इसके उद्गाता। यह मधुर भाव और उससे प्रेरित साहित्य जहाँ सामन्तराजी और विलासी समाज से मिला वहाँ उसने रीति-काव्य और नायिका भेद का रूप ग्रहण कर लिया। गोपीभाव सम्मयता और अनन्यता के बड़े मानवी-विलासी और वासनाओं का माध्यम बन गया। इसका बहाव आधुनिक युग की सामाजिक तथा राजनीतिक कान्ति से ही रुक सका।

छायावादी काव्य-दृष्टि

छायावादी काव्य-दृष्टि को समझने के लिए हमारे पास तीन स्रोत हैं—स्वयं कवियों का अपनी काव्य-कला के सम्बन्ध में वक्तव्य; छायावाद के मान्य समीक्षकों की धारणाएँ तथा स्वतः काव्य। इन तीनों स्रोतों को परस्पर पूरक मानकर ही हम छायावादी काव्य-दृष्टि को सम्पूर्णता दे सकते हैं।

छायावादी कवियों में से 'प्रसाद', माणनलाल, पन्त, 'निराला', महादेवी और 'दिनकर' ने अपनी काव्य-प्रक्रिया और अपने काव्य-सिद्धान्तों के सम्बन्ध में विरादता से लिखा है। 'पल्लव' (१९२८) और 'परिमल' (१९३०) की भूमिकाओं से हमें पता चलता है कि छायावाद के आदि-प्रवर्तक किस प्रकार नई काव्य-भूमि की ओर उन्मुख हुए और वह किस सीमा तक प्राचीन काव्य-भूमियों के प्रति विद्रोह लेकर चले। छायावाद के कवि का सबसे बड़ा विद्रोह काव्यानुशासनों के प्रति था, जो कवि के स्वच्छन्द एवं उन्मुक्त भाव प्रवाह में बाधक होते थे। उस समय तक काव्य ही साहित्य का प्रतीक था। इसीसे निराला की यह उक्ति कि 'साहित्य की मुक्ति उसके काव्य में दीख पड़ती है। इस तरह जाति के मुक्ति प्रयत्न का पता चलता है। मन एक खुली हुई प्रवास्त भूमि में विहार करना चाहता है।' बहुत सार्थक उक्ति थी। निराला के लिए काव्य की मुक्ति का अर्थ था छन्दों के अनुशासन से मुक्ति, और उनका मुक्त-काव्य इस मुक्ति का ही विषयी उद्घोष था। पिछले किसी भी युग में काव्य की ऐसी निर्बन्ध कल्पना सम्भव नहीं थी, जो कवि-चित्त की उन्मुक्तता को इतना बड़ा श्रेय देती। इसीलिए निराला का काव्य नये युग की विद्रोही काव्य-धारा का केन्द्र-बिन्दु है।

'पल्लव' की भूमिका में हमें नये (छायावादी) कवि का विद्रोह कुछ अधिक मुखर दिखलाई देता है। वह भक्ति-काव्य और रीति-काव्य के अन्तर्बाध के प्रति पूर्णरूपेण विद्रोही है। पन्त ने स्पष्ट कहा कि 'उस व्रज के वन में माद-भँकाद, करील-बहुर भी बहुत हैं।' 'अधिकांश भक्त कवियों का समग्र जीवन मधुरा से गोकुल ही जाने में समाप्त हो गया। बीच में उन्हीं की संकीर्णता की यमुना पड़ गई; कुछ किनारे रह गए, कुछ उसी में बह गए।' रीति-काव्य के शृङ्गार-भाव में नये कवियों ने वासना की स्थूलता देखी और उन्होंने उसे देश के नैतिक स्वास्थ्य एवं कलात्मक अथवा भावात्मक विकास के लिए बाधा माना। यही नहीं, रीतिकाल का कला पक्ष भी अपनी कृत्रिमता के कारण नये कवि को असमाननीय था।

१. 'परिमल' की भूमिका, पृष्ठ १०।

२. वही, पृष्ठ १४; ३।

३. वही, पृष्ठ ६।

४. वही, पृष्ठ १०।

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावादी काव्य दृष्टि भक्ति काव्य की स्थूल आप्तातिष्ठा और रीति काव्य की नायिका भेद विनोदित रूप सृष्टि का विरोध लेकर क्षेत्र में आई और काव्य के बाहिरियों के विषय में वह एक स्वतन्त्र वृत्ति लेकर चली। भाव, भाषा और छन्दों के विषय में गतानुगत प्रयोग उसे अध्वन्य लगे। परन्तु रीति काव्य की अति आलङ्कारिकता उसे स्पष्ट ही अप्राप्त थी। नये काव्य का आरम्भ एक नई भाषा (खड़ी बोली) को लेकर हो चुका था, परन्तु पन्त ने 'पल्लव' की भूमिका समाप्त करते हुए ठीक ही कहा कि 'हम खड़ी बोली से अपरिचित हैं, उसमें हमने अपने प्राणा का संगीत अभी नहीं भरा, उसके शब्द हमारे हृदय के मधु से सिक्त होकर अभी सरस नहीं हुए। वे केवल नाम मात्र हैं, उनमें हमें रूप रस गन्ध भरना होगा। उनकी आत्मा से अभी हमारी आत्मा का साक्षात्कार नहीं हुआ, उनके हृस्पर्श से हमारा हृस्पर्श नहीं मिला।' इसमें सन्देह नहीं कि यद्यपि पन्त और निराला ने भीतर पाठक, मैथिलीशरण गुप्त और हरिऔध के काव्य को अपना पथ प्रदर्शक माना है, वे द्विवेदी युग के काव्य को काव्य विज्ञान के मार्ग में अवरोधक मानते थे। उनके लिए नया काव्य द्विवेदी युग के काव्य का ही विकास था—परन्तु द्विवेदीयुगीन काव्य की चुनियों से वे परिचित थे। उसमें कवि की आत्मा का आवेग नहीं था और रीतियुगीन परम्पराओं के विरोध में उसने शुष्क और नीरस गद्यरामकता की ही काव्य मान लिया था। नई काव्य दृष्टि ने इस विरम स्थिति को परखा और उसने एक बार फिर काव्य की रसात्मकता प्रतिष्ठापित करनी चाही, परन्तु उसका कहना था कि यह रसात्मकता भक्ति काव्य और रीति काव्य की प्रथित भूमि पर न होकर नये युग की भाव भूमि पर पल्लवित हो—नया काव्य नये युग के प्रतीकों पर आधारित हो और उसमें नये युग की सौन्दर्य निष्ठा तथा स्वच्छन्दता प्रस्फुटित हो।

यह तो हुई विरोध और विध्वंस की बात। परन्तु छायावादी काव्य दृष्टि में निर्माण के तत्त्व और भी अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। वास्तव में केवल विध्वंस किसी काव्य धारा को श्रेय नहीं देता, नये काव्य तत्त्वों और नई काव्य भूमियों की खोज ही नई काव्य धाराओं की महत्त्व देती है।

छायावादी काव्य की सबसे महत्त्वपूर्ण खोज कवि या कलाकार के स्वतन्त्र निजी व्यक्तित्व की खोज थी। समस्त प्राचीन काव्य निर्वैयक्तिक था, छायावाद नया मार्गमेव लाया और इसके साथ ही उसने कवि के स्वतन्त्र व्यक्तित्व की भी घोषणा की। कवि ने प्रथम बार "मैं" शैली अपनाई।" उसने बहिर्जगत् को अपने रंग में रँगकर देखा और अपने अन्तर्जगत् की अन्यतर भावनाओं को बाखी दी। सभी छायावादी कवियों में व्यक्तित्व पर आप्रह मिलता है। प्रसाद को 'श्रीधर', पन्त की 'श्रीधर' और 'उल्लास' और निराला की कीर्तियों कविताएँ कवि के व्यक्तित्व का निस्सीम भाव हैं। राष्ट्रीय कवियों के काव्य में उनकी राष्ट्रीय आत्मा ही काव्य के रूप में दल गई है। चम्पन के काव्य में व्यक्ति के मुख दुःख, उसकी आशा निराशा, उसके उपचेतन के द्वन्द्व इतनी सूक्ष्मता से आलोलित हैं कि उनका कुछ भी पाठक से छिपा नहीं रह जाता। इसी प्रकार मदादेवी का रहस्यवादी काव्य उनके अन्तर्गम के रंग में और भी चमत्कार हो उठा है। कवि के व्यक्तित्व की यह अन्यतम स्वीकृति छायावाद की विशेषता है। माजुनलाल चतुर्वेदी (मार्तीय आत्मा) के शब्दों में—'काव्यों, दीवानों और पद्यों पर तो सपने उतर आए हैं, उनकी आकृतियों और आकर्षणों ने वहाँ जन्म नहीं लिया। उनके जन्म स्थल को यशोदा की

गोद तो है,—हमारी कमनमाइट का बोझ सँभालने वाली वह हड़ना, जिसकी मुलगा में अनन्त जीवनों की एकत्र चित्तगारियाँ झुकाव में उतर पड़ती हैं, और लोहे से या बालों से बनी कलम को हिला देने पर किसी जाति का उल्लाप, रिनाम, बेइना और बनिदान बतकर वह आग, पायर या दीवारों पर उतर आती है।^१ इस विन्ति में कवि या कलाकार के व्यक्तित्व को उसकी सृष्टि से अभिन्न माना गया है। कवि जीवन के प्रचीरण की मूल का अनुसर करता है—उसकी “निकम्मी धनियाँ कला के अस्तित्व का स्वाभोग्य वाप है।”^२ कदाचित् कवि-दलाकार के व्यक्तित्व की उसमें कौची स्थानता नहीं हो सकती जिनकी मान्यता की के इन दृष्टियों में कि दलाकार “अपने युग की सृष्टि के प्रकाश के रंग में हमी भगवान् की प्राप्ति, प्रेरक और कल्पक कौची है।”^३

यह दृष्टि कान को क्या समझती है, यह भी देखना आवश्यक है। यह समझ नहीं है कि सभी कवियों की काव्य-सम्बन्धी भावना एक जैसी हो। अतः हमें विभिन्न कवियों के मन्तव्यों का उत्तेज करते हुए सम्मान्य समीक्षण की ओर बहना होगा। प्रवाद का कहना है कि “कवित्र वर्णमय चित्र है, जो स्वर्णित भावपूर्ण मंगोत्र गाया करता है। अंधकार का आघात से, अमय का सत् से, जड का चेतन में और बाह्य जगत् का अन्तर्जगत् में सम्बन्ध कौन कराती है? कविता ही न!”^४ इस प्रकार कविता में संगीत और चित्र कला की संभारें मिल जाती हैं, यह उसका बाध्य है। उसका अन्तरांग इससे महत्त्वपूर्ण है। कविता जगत् बान् से अन्तर्जगत् का सम्बन्ध कराती है। दर्शक द्वारा प्राज्ञविक सौन्दर्य आनन्दित होकर पूर्णता को प्राप्त होता है। पण्डित से भी अधिक महत्त्वपूर्ण यह है कि कविता की भूमि सुन्दरता आध्यात्मिक है। वह चेतना का विषय है। वह आत्मा की धर्मि है। प्रवाद के अनुसार मन शक्ति, वाक् शक्ति और मन्त्र का सम्बन्ध वाक् से बोलने वाली समीपता (प्राप्त-शक्ति) आत्मा की तीन मौलिक विचारों हैं। कान तीनों की सिमेटकर बनता है। मन के संस्करण और विच्छेद दो रूप हैं। विच्छेद बाह्य वह तर्क-निष्ठ करता है। काव्य का मूल संस्करण है, विच्छेद नहीं। वह तर्कवाद पर आश्रित नहीं है। एक बान्ना विच्छेद द्वारा होता है और एक बान्ना संस्करण बाह्य। वैज्ञानिक विच्छेद (विच्छेद, तर्क और परीक्षा) द्वारा बान्ना है। कवि का बान्ना प्रत्यक्ष बान्ना है। इकीले उसे दृष्टा अमय श्रुति कहा गया है। इस प्रकार कान प्रत्यक्ष दर्शन हुआ। उसका अर्थ है मन की संस्करणमय अनुभूति। जिस कवि ने मन्द संस्करणमय अनुभूति जिनकी अधिक होगी उतना ही बड़ा कवि वह होगा।

आगे चलकर प्रवाद यह भी बताते हैं कि अभिव्यक्ति और अनुभूति काव्य के दो रूप हैं, पण्डित अभिव्यक्ति अनुभूति से एकदम अलग नहीं है। “व्यंजना वस्तुतः अनुभूतिमयी प्रतिभा का स्वयं परिचालन है, क्योंकि सुन्दर अनुभूति का विक्रम सौन्दर्यपूर्ण होता है।”^५ “जहाँ आनन्दानुभूति की प्रधानता है, वहाँ अभिव्यक्ति अपने पूर्ण रूप में मकल हो सकती है।” इस

१. ‘साहित्य देवता’ (अंगुलिओं की गिनती की पौड़ी), पृष्ठ २०।

२. वही, पृष्ठ २३।

३. वही, पृष्ठ २६।

४. ‘रुन्द गुप्त’ नाटक में मातृगुप्त, १, ३।

५. काव्य, कला और अन्य निबन्ध, पृष्ठ १६।

प्रकार प्रकाश काव्य में शुद्ध आत्मानुभूति की प्रधानता मानते हैं। वे कौटिल्यमय आकाश या प्रयोगों के समर्थक नहीं हैं। इस प्रकार छन्द, भाषा, शैली और अलंकार काव्य शरीर बन जाते हैं और कवि की आत्मानुभूति उसकी आत्मा। सच्चे में, प्रसार कविता के स्वरूप को आध्यात्मिक मानते हैं। वे उसे बुद्धिवाद से किसी भी प्रकार सम्बन्धित करने के लिए तैयार नहीं हैं। वह अनुभूतिमयी कवि प्रतिमा का परिणाम है। कवि अपने सम्पूर्ण व्यक्तित्व को लेकर काव्य-वस्तु से साक्षात्कार करता है।

पन्त के अनुसार "कविता हमारे परिपूर्ण चरों की वाणी है। हमारे जीवन का पूर्ण रूप, हमारे अन्तरतम प्रदेश का सूक्ष्माकाश ही संगीतमय है, अपने उत्कृष्ट चरों में हमारा जीवन छन्द ही में बहने लगता है, उसमें एक प्रकार की सम्पूर्णता, स्वरैक्य तथा संयम आ जाता है। प्रकृति का प्रत्येक कार्य एक अनन्त छन्द, एक ऊँच-छोटी संगीत में ही होता है।" यह परिपूर्ण क्षण वे हैं जब कवि की माधुर्य प्रतिमा और कल्पना पूर्णोन्मेष पर होते हैं। इसीलिए कवि कल्पना के सत्य को सत्ये बड़ा सत्य मानता है और उसे ईश्वरीय प्रतिमा का अंश समझता है।

निराला की 'कविता', 'कवि', 'स्मृति सुम्बन', 'बनोला' जैसी कविताओं और अनेक गीतों में कविता-सम्बन्धी उनकी भावना विवक्षित है। उनका कवि वहाँ एक और निमग्न सत्कार के सहस्रों द्वार भेजता हुआ, अपने सुख से सुख मोहकर अपने आत्म-दान से विश्व की उपकृत करता है, वहाँ दूसरी और वह कल्पना के अवोन्मिष लोक में विहार करने वाला और प्रकृति के महोत्सव का माधुर्य द्रष्टा है।

रामकुमार वर्मा के मत में "आत्मा की गूढ़ और द्विपु हुई सौन्दर्य-राशि का भावना के आलोक में प्रकाशित हो उठना ही कविता है। जिस समय आत्मा का व्यापक सौन्दर्य निरार उठता है उस समय कवि अपने में सीमित रहते हुए भी असीम हो जाता है।" वे छायावाद की दृष्टि की एक अनुभूति मानते हैं, जो भौतिक सत्कार के बोध में प्रवेश करके अनन्त जीवन के तत्त्व ग्रहण करती है। प्रकाश की भाँति रामकुमार भी छायावाद की आध्यात्मिक मानते हुए जीवन में देवी सत्ता का प्रतिबिम्ब खोजते हैं।

माजूमाल काव्य की कवि के व्यक्तित्व का ही प्रसार मानते हैं। कवि कर्म में कवि का व्यक्तित्व अनजाने ही उभर आता है। इस दृष्टिकोण से काव्य और कवि दो विभिन्न सत्ताएँ नहीं हैं। स्वच्छन्दतावादी काव्य की यह बड़ी विशेषता है कि कवि और काव्य उसमें एकाकार हो जाते हैं। "कवि नियम का मोल तोल नहीं करता, वह उसी समय लेखनी उठाता है जब अपनी बेचना को लिखने का भार उससे नहीं सँभलता।" इस प्रकार माजूमाल की काव्य में माधुर्यता की प्रधानता देते हैं। वह छायावाद की भाँतिमा मात्र नहीं समझते। वह वेदान्त से निर्र, उसके बड़ी वस्तु है।

महारेवी ने छायावाद पर शास्त्रीय दृष्टि से विस्तारपूर्ण विचार किया है। वह कविता की परिभाषा में बँधने में अग्रमर्यादा दिताती है। परन्तु छायावाद के सम्बन्ध में उनकी मान्यताएँ सुस्पष्ट हैं। वे उसे नये छन्द बन्धी में दृष्टम-सौन्दर्यानुभूति का प्रकाशन मानती हैं। उनके अनुसार

१. 'दवजव' की भूमिका, पृष्ठ १४।

२. 'आधुनिक कवि', पृष्ठ ५।

३. 'साहित्य देवता', पृष्ठ १।

छायावाद स्थूल की प्रतिष्ठा में उन्नत हुआ, इसीलिए उसने इतिहासात्मक यथार्थ चित्र नहीं दिये। छायावाद ने रूढ़िगत अध्यात्म या वर्गगत सिद्धान्तों का सत्य न देख कर केवल सन्निहित चेतना और सूक्ष्मगत सौन्दर्य स्तरों की ओर हमें लागू किया। यह मध्य वर्ग का काय था, अतः उसकी सामाजिक कुण्डलाओं के कारण उसके भाव जगत में निराशा की भी स्थान मिला। महादेवी छायावाद को सरिलिप्त आन्दोलन मानती हैं, जिसके अन्तर्गत अनेक 'वाद' (दृष्टिकोण) हैं। छायावाद के अन्तर्गत दुःस्वप्नी दृष्टिकोण की उन्होंने निम्न व्याख्या की है।^१ उनका विचार है कि छायावाद का जन्म बहिर्गत सामाजिक असन्तोष के अन्तर्गत रूप में हुआ और इस निद्रोह के कारण उसे सामाजिकता का अधिरार ही नहीं मिल सका। कलत, उसने आशा, लारे, फूल, निर्भर आदि से आत्मीयता का सम्बन्ध जोड़ा और उसी सम्बन्ध को अपना परिचय बनाकर मनुष्य के हृदय तक पहुँचने का प्रयत्न किया।^२

दिनकर का आत्मोन्नात्मक दृष्टिकोण उस समय की चीज है जब वह 'छायावाद' से 'प्रगतिवाद' की ओर बढ़ चुके थे। इसीलिए यह सुन्दर को काव्य का प्रेय मानते हैं और उन्नत योगिता को उसका श्रेय, एव दोनों के मध्य बन्धन को सत्ताय के लिए आवश्यक समझते हैं। फिर भी अन्य छायावादियों की तरह वह कवि प्रतिमा को एक अनिर्वाचनीय और ईश्वरीय ग्लिष्टतत्त्व कहते हैं, जिसका सन्तोषप्रद विश्लेषण अब तक नहीं हो सका।^३

रञ्जन वशि की विश्ववर्नीन शास्त्रत भाषों का चित्ता मानते हैं। उनके शब्दों में—“कवि का हृदय केवल कवि का हृदय नहीं है। उसकी हृदय गोद में त्रिकाल और त्रिभुवन सोते रहते हैं, सृष्टिदुष्सुखी बच्ची के समान प्रीति करती है और प्रलय मन्दिरत जलक के समान उत्पलत मधानता है। उसका हृदयागण गगन के गान, समीरण के हास और सागर के रोदन से प्रतिध्वनित हुआ करता है। उसके हृदय मन्दिर में जन्म जीवग मरण अचिरल गति से नृत्य किया करते हैं।”^४

ऊपर दी विवेचना से यह स्पष्ट है कि सभी छायावादी कवि काव्य को एक आधारणा, लोकोत्तर एव प्राध्यात्मिक रञ्जन प्रक्रिया के रूप में देखते हैं और उनके लिए कवि एक विशेष प्राणी है। कवि का अन्तर्गत उनके लिए रहस्यमय है और काव्य प्रक्रिया को वह अनिर्वाचनीय मानकर मनुष्य के शेष कार्य व्यापार से उसे एकत्र भिन्न मानते हैं। काव्य की यह प्राध्यात्मिक, लोकोत्तर, रहस्यमय व्याख्या कवि के शक्ति न को देख प्रगट वर देती है और इसीलिए काव्य कौशल मान या सचेतन कार्य-सागर न रहकर अलौकिकता मण्डित बन जाता है।

छायावाद के मान्य समीक्षकों में सर्वश्री नन्ददुलारे वाङ्मयेयी, हजारीप्रसाद द्विवेदी, डॉ० नगेन्द्र, गंगाप्रसाद पांडेय, शम्भूनाथसिंह, डॉ० सुधीन्द्र और डॉ० रामविनायक शर्मा अग्रगण्य हैं। दत्तात्रय जोशी एव डॉ० देवराज प्रभृति अनेक विद्वानों ने भी इस काव्य धारा के सम्बन्ध में बहुत कुछ कहा है। उनकी मान्यताओं पर भी हमें विचार करना होगा। ये मान्यताएँ बहुत बाद में आई हैं और महादेवी जी की यह शिकायत ठीक ही है कि छायावाद को तो शैशव

१. 'आधुनिक कवि', (भाग १) पृष्ठ १०, १४, १५, १६, १८ से।

२. 'रश्मि' की भूमिका।

३. 'दीप शिखा' भूमिका पृष्ठ १६।

४. 'मिहो की ओर', पृष्ठ १२१, १४०।

५. 'मधुशाला' (सम्बोधन) पृष्ठ १४।

में कोई सहृदय आलोचक ही नहीं मिल सका ।

इन समीक्षकों में वाजपेयी की पंडित रामचन्द्र शुक्ल की मान्यता का विरोध करते हुए कहते हैं—“छायावाद को हम पंडित रामचन्द्र शुक्ल जी के कथनानुसार केवल अभिव्यक्ति की एक सांस्कृतिक प्रणाली विरोध नहीं मान सकेंगे । इसमें एक नूतन सांस्कृतिक मनोभावना का उद्गम है और एक स्वतन्त्र दर्शन की नियोजना भी । पूर्ववर्ती काल से इसका स्पष्ट पृथक् अस्तित्व और गहराई है ।”^१ डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी इस काव्य में परियायी विहित और परम्परा मुक्त रस दृष्टि के स्थान पर कवि की आत्मासुभूत आवेग धारा और कल्पना का प्राधान्य देते हैं । “कल्पना का अनिश्चित प्रवाह और निरिद्ध आश्रय—ये दो निरन्तर घनीभूत मानसिक घूर्तियाँ ही इस व्यक्तित्व प्रधान साहित्यिक रूप की प्रधान जगती हैं, परन्तु यह नहीं समझना चाहिए कि ये दोनों एक दूसरे से अलग रहकर काम करती हैं ।”^२ शान्तिप्रिय द्विवेदी छायावाद में कवियों की बाह्य चेतना और अन्तर्चेतना का एकीकरण देखते हैं । यद्यपि उनका यह भी कहना है कि छायावाद के प्रमुख कवियों ने “चाह्य चेतना को तो मौख्य रूप में ग्रहण किया, अन्तर्चेतना को प्रमुख रूप में ।”^३ वह छायावाद को हिन्दी काव्य परम्परा का ही स्वामाधिक विनाश मानते हैं । डॉ० नगेन्द्र उसमें स्थूल से त्रिभुज होकर सूक्ष्म के प्रति आग्रह और नवजीवन के स्वप्नों और कुण्डलाओं का अन्तर्मुखी और वायसी सम्मिश्रण ढूँढ़ते हैं और प्राकृतिक प्रतीकों के द्वारा भावोन्मेष की अभिव्यञ्जना को उसका कला पथ स्थिर करते हैं ।^४ डॉ० रामविलास शर्मा का उनके इस दृष्टिकोण से मतभेद है । वे इस काव्य को चेतन मन की भूमि पर ही देखना चाहते हैं और उनके मत में उसमें जीवन की कुण्डा नहीं, भविष्य की मंगलाशा ही अधिक पल्लवित हुई है ।^५ डॉ० देवराज छायावाद के कड़े समीक्षक हैं और उनकी ‘छायावाद का पतन’ पुस्तक में हम उनके इसी रूप से परिवर्तित होते हैं, परन्तु अन्य स्थानों पर उन्होंने इस काव्य की एकांगिता का ही अधिक विरोध किया है । उसमें उन्हें जीवन के केवल वैयक्तिक पक्षों की ही विवृति मिलती है, सामाजिक, नैतिक और मानवीय सम्बन्धों की विवृति शिथिल है । फलतः काव्य भूमि का प्रसार अधिक नहीं है ।^६

यह दृष्ट है कि छायावाद के सम्बन्ध में कवियों की भाँति आलोचकों की भी स्थापना एक नहीं है । आवश्यकता इस बात की है कि हम इस काव्य धारा को उसके ऐतिहासिक परिपार्जन में देखें और उसे अग्रलिखित इकाई न मानकर अनेक मान सचेदनाओं और काव्य प्रक्रियाओं की सहिलिपि समझें । छायावाद काव्य का अन्तरंग प्राचीन काव्य धारा की अपेक्षा अधिक ग्रासक और संप्राण है । बहिरंग भी अन्तरंग में रँगकर नई वर्णचट्टाओं से विभूषित हो गया है । कवि के व्यक्तित्व के माध्यम से निर्द्विगुण अन्तर्जगत् से उमीकृत हो गया है और इल्लिप यह सारा काव्य विपरी प्रधान है । कवि के अपने चेतन अचेतन, सुप्त दुःख, आशा आकांक्षा, दास-

१ ‘जयरामर प्रसाद’ (१९४०)—भूमिका, पृष्ठ १२

२. ‘रोमांटिक साहित्य’ (देवराज वषाण्या) की भूमिका, में पृष्ठ १

३. ‘संचारिणी’ (छायावाद का दरबान) पृष्ठ १०८, १०९

४. काव्य चिन्तन, पृष्ठ २३-२४

५. ‘महादेवी परमा’, (सं० शचीरानी गुट्टी), पृष्ठ १०१-१०२

६. ‘साहित्य चिन्ता’ (छायावादी कवियों का दृष्टिकोण), पृष्ठ १२७

अथ ही कहीं अभिधा द्वारा, कहीं प्रतीक-भाषा द्वारा, कहीं लक्ष्य द्वाका काव्य की रंग-रेखाओं में बँध गए हैं। निराला और वचन के काव्य में छायावादी काव्य की यह व्यक्ति-निष्ठा सबसे प्रमुख रूप में सामने आती है। परन्तु यहाँ हमें व्यक्ति के बहिरंग ही मिलते हैं। व्यक्ति की अन्तरंग-सृष्टि पन्त और महादेवी के काव्य में परिपूर्ण रूप से मिलती है।

यह काव्य स्थूल आध्यात्मिकता, वास्तविक शृङ्गार और इतिवृत्तात्मक सुख-मायना का विरोध करता है और पूर्ववर्ती काव्य की निर्वैयक्तिकता के समस्त कवि के व्यक्तित्व को उभार-कर रखता है। कवि का अन्तर्बंगत् उसके बहिर्बंगत् को भी जाना दुर्भिक्ष में रंग डालता है और हमें जो रूप सृष्टि मिलती है, वह प्राकृतिक रूप-सृष्टि से भिन्न और विशिष्ट है। काव्य के अन्तरंग में बड़ा परिवर्तन हो गया है। मनुष्य की महान् महिमा का उद्घोष पहले-पहल इसी काव्य में हुआ है और मानवतावाद से प्रभावित होकर कवि ने दुःख-उत्पीड़नों के विरोध में अपनी वाणी का उपयोग किया है। कवि का मानस बहिर्बंगत् के द्वन्द्व से उनमौता नहीं करता और उसका उद्वेग अनेकानेक भाव-तरंगों और कल्पन-विधानों में इतनी शक्ति से प्रसारित होता है कि पाठक उस प्रवाह में बह जाता है। चित्त की यह उन्मुक्तता और कवि की यह संवेदनशीलता ही नये काव्य (छायावाद) को विशिष्ट रूप दे सके हैं। प्रकृति, मानव, परोक्ष, अन्तस् का छाया-लोक, स्वप्न-कल्प और राष्ट्र-भाव कवि के मन में भिन्न सूक्ष्म संस्कार-विकसन और भाव-समष्टिों का निर्माण कर सके हैं, वे ही छायावादी काव्य में निःप्रदास आलेखित हैं। छन्द, भाषा-शैली और अलंकार-विधान के क्षेत्र में कवि ने अपनी भावना के अनुरूप परिवर्तन किये हैं। जिस मासो-मुक्ति को उसने अपने काव्य के अन्तरंग में प्रतिष्ठित किया है, वही छन्दों में अनुकूल, मुक्त-काव्य, विषम चरण पद्य आदि में नियोजित हुई है। भाषा-शैली के क्षेत्र में सभी कवि एक ही प्रकार से सजग नहीं हैं—एक ओर पन्त की तत्सम्बन्धी जागरूकता और गौन्य-निष्ठा हमें मिलती है, तो दूसरी ओर मातलाल और दिनकर की रसज्ज्वला और कमी-कमी आराधना भी मिलती है। परन्तु यह स्पष्ट है कि कवि अपनी भाव-सृष्टि के अनुरूप भाषा-शैली में लगा है और सब कहीं वह सफल ही हुआ है। अंग्रेजी रोमांटिक काव्य में भी वर्तमान, ऐनी, कोट्स और स्विनबर्न में हम भाषा-शैली की यही विविधता देखते हैं। यही बात अलंकार-विधान के क्षेत्र में है। छायावादी कवियों ने निराला, पन्त, भाव-संबन्धित मुक्त छन्द से लेकर आशुतोष कलात्मक, अलंकरण-प्रधान गीत-सृष्टि तक एक बड़ी काव्य-राशि हमें दी है। परन्तु यह स्पष्ट है कि कवि के लिए अब काव्य यत्न-भंगिमा या कौशल मात्र नहीं है। वह अर्थधारों में पैराना नहीं चाहता। उसकी कल्पना अलंकारों के हृन्-जाल की बंधन मुक्त भाव-गगन में रसज्ज्वल विहार करती है। पन्त के सूक्ष्म भाव-कल्प से लेकर निगला के सुशृङ्खलित मूर्ति-विराज तक कल्पना का व्यापक विस्तार हमें छायावाद में मिलता है। संक्षेप में, छायावादी काव्य-दृष्टि व्यक्तिनिष्ठ, भावुक, अनुशासन-प्रियोदी, कल्पनाप्रिय और मूर्तिनिष्ठ-प्रधान है। परन्तु सम्पूर्णतः मानवतावादी होते हुए भी वह सामाजिक प्रक्रिया का स्पष्ट बोध न होने के कारण अस्पष्ट और रहस्यमयी ही रह गई है। फिर भी उसने अन्तर्मुख के अन्तर्गत ही की उन्मुक्त किया है और आधुनिक हिन्दी-काव्य को नई दिशा दी है।

छायावादी काव्य-दृष्टि और उन्मोदी शास्त्री के अंग्रेजी रोमांटिकता में मूल्य खोजें और उसादनों की विविधता होने हुए भी बहुत बड़ा साम्य है। छायावाद को भीति रोमांटिक-

मित्र की व्यापकता की अनेक प्रकार से हुई है। उसे बुद्धि के प्रति मान्यता का विरोध (आनंद),
 दम्प माहित्य (गैट), अतिव्यक्तिगत रूप से अस्तित्व (धर्म), मध्य युग की पुनर्जाति
 (हेन), मौलिक में अस्तित्व का संयोग (रुचिर फेर), आदिभिरु अहं (मुनेवर), दाया-
 लुभित से दृष्टर अनुभूति के आध्यात्मिक पक्ष पर चल देने वाला साहित्य (लेखन एनर्जनी)
 कहा गया है। प्रो० लॉन्गॉन ने यह स्पष्ट कहा है कि वास्तव में गैलास्टिडिज्म की एक निश्चित
 रक्षाई या अन्तर्द्वारा दम्प मानता एक गलत दृष्टिकोण है—यह स्पष्ट ही आनंद है और इसमें
 अनेक अन्य दृष्टिगत समाहित हैं।^१ छानावाट के मन्दन्य में भी यही कहा जा सकता है। वह
 अन्तर है कि मनोवैज्ञानिक परीक्षण के अनुसार दोनों दाय बायाओं में समान रूप से बहि के
 अन्तर्गत मानस का चेतन मन के प्रति विरोध स्पष्ट रूप से आभासित है। इन बायाओं के कवि
 अपने मूल-निवास के विरुद्ध चेतन की अनेक अन्तर्गत के हो अनेक आश्रित रहते हैं और वे
 नम्बु-दगन् से समन्वय स्थापित करने में असमर्थ होकर अन्तः प्रवृत्ति, अन्तर्निष्ठ शीलन,
 आदर्श रात्रतल आदि विषयों की ओर संकलित होते हैं।^२ यह एक प्रकार का पलायन ही है।
 साहित्य में यह भावस्थिति अनेक दिशा तक नहीं टिक पायी और नम्बु-दगन् के आनंद से कवि
 एक बार फिर अर्थाभिरु भाव-लौक से नीचे उतरकर जीवन के दैनन्दिन सन्तान पर प्रतिष्ठित हो
 जाता है। अन्तर्गत का विच्छेद समान हो जाता है और काय चेतन भाग्य की कौटिक प्रक्रिया
 से सन्तानिष्ट होकर नया रूप ग्रहण कर लेता है। समग्रमयिक प्रगतिवादी और प्रगतिवादी काय
 में यही कौटिक प्रक्रिया महत्त्वपूर्ण हो उठी है।



* A O Lovejoy—Essays in the History of Ideas (1948), P. 146
 * F L Lucas—Literature & Psychology P. 99-100

उपन्यास-कला का आन्तरिक प्रयाण

यूरोप तथा अमरीका के औप-न्यासिकों ने आधुनिक युग में अपनी रचनाओं में मानव मन तथा मानव जीवन में अगुरुपता लाने के लिए, कथा को भाषा में मगुप्त को समूर्त ला उपस्थित कर देने के लिए, उपन्यास को मगुप्त के आन्तरिक जगत् के सच्चे प्रतिनिधित्व की योग्यता तथा क्षमता से समन्वित करने के लिए भौति भौतिक के प्रयोग किये हैं। उनकी प्रतिभा तथा रचना कौशल के प्रभाव से उपन्यास का एक प्रकार से बाया बह्य ही हो गया है। उसकी वेश-भूषा, साज सज्जा तथा बाह्य परिधान में ऐसा आभूषा परिवर्तन हो गया है कि यदि १७वीं या १८वीं शताब्दी के उपन्यास का पाठक रिचमंड निन्डल की भौति रज्ज होकर आज के उपन्यासों के क्षेत्र में पदार्पण करे तो वह आश्चर्य चकित सा अपनी श्रों मलता रह जाय। आधुनिक काल के ऐसे अनेक औपन्यासिक हैं, जिन्हें मनोवैज्ञानिक कहा जा सकता है। फ्रांस में आन्द्रे मॉड एवं मुद्र, इंगलिस्तान में जेम्स जॉयस, रिचमंड निन्डल, जर्मनी में टोमस मैन तथा अमरीका में फॉर्नर इत्यादि। इन लोगों को औपन्यासिकों का उपन्यासकार (novelist's novelist) कहा जाता है। कारण कि इनमें से अनेक ने अपने उपन्यास के मध्य में अनेक ऐसे अवसर ढूँढ निकाले हैं जहाँ उन्हें अपनी कला का निवेदन करना पड़ता है और उसकी श्रेष्ठता का प्रतिपादन करते हुए यह बतलाना पड़ता है कि उपन्यासकारों के लिए किस मार्ग का अवलम्बन समीचीन होगा तथा पूर्व के उपन्यासकारों की कला में उनकी दृष्टि से क्या दोष थे। पूर्ववर्ती उपन्यासकारों के द्वारा मानव जीवन का समुचित प्रतिनिधित्व क्यों सम्भव नहीं हो सका है।

आधुनिक युग निश्चलता तथा विपरादृष्ट का है। कहीं भी कोई ऐसी विशिष्टता दृष्टि में नहीं आती जिस पर अंगुली रखकर निश्चय पूर्वक यह कहा जा सके कि यही वस्तु है जो सर्व-साधारण रूप में प्राप्त होती है, यही गुण है जो अपनी सर्वव्यापकता के कारण इसे अन्य युगों से पृथक् कर देता है। उपन्यासों के क्षेत्र में भी यही बात लाय होती है। मालूम होता है कि इस युग की अराजकता, व्याकुलता और छितराव को प्रतिनिधित्व में निश्वास नहीं। उसे अपने प्रतिनिधित्व का अधिकार किसी को देना स्वीकरणीय नहीं। पर साथ ही यह भी उतना ही ठीक है कि इस अस्त-व्यस्तता और अनियमितता की तह में एक शृङ्खला है। अतः उपन्यास साहित्य की इन तीन शताब्दियों की गति विधि को समझने के लिए तथा भूत, वर्तमान तथा भविष्य की स्पष्ट भौकी लेने के लिए भी एक प्रकार का श्रेणी विन्यासीकरण, एक व्यापक सिद्धान्त का पृथक्करण, दूसरे शब्दों में सामान्यीकरण (Generalisation) नितान्त आवश्यक है।

ऐसी अवस्था में यूरोपीय उपन्यासों के लगभग तीन शताब्दियों के इतिहास को तथा हिन्दी साहित्य की एक शताब्दी के उपन्यास की गति-विधि को देखकर हम एक ही व्यापक तथा

सर्वसाधारण तथ्य निकाल सकते हैं, जिसके सम्बन्ध में न्यूनातिन्यून मतभेद की सम्मानना हो सकती है। यह यह है कि कथा साहित्य की प्रवृत्ति सदा बाहर से भीतर की ओर पैठने की रही है। स्थूल से सूक्ष्म की ओर रही है। इसका इतिहास बर्दिशुंजी से अन्तर्मुखी होने का इतिहास है। यूरोपीय कथा की बात ही छोड़ दीजिए। वहाँ तो कथा-साहित्य के मानव मनोभूयन्तर्गत प्रयाण की प्रवृत्ति अतिचरमोत्कर्ष पर पहुँच गई है और इसी कारण उपन्यासों में कल्पनावृत्ति परिवर्तन हो गए हैं; ऐसे परिवर्तन, जिनको देखकर चिन्तनशील आलोचक उसके मविध्य के बारे में सशंक हो उठे हैं। हिन्दी-उपन्यास साहित्य का साधारण से साधारण पाठक भी इस बात से अपरिचित नहीं कि अब उपन्यासकारों का ध्यान इस ओर केन्द्रित नहीं कि उनके पात्र क्या करते हैं। वे इससे आगे बढ़कर इस बात की अपना लक्ष्य बना रहे हैं कि उनकी 'विचार-प्रतिष्ठा' क्या है, वे क्या सोचते हैं और वे कैसे सोचते हैं। उनकी सूक्ष्म मूल मेरणा क्या है। वही एक राज मार्ग है, अर्थात् मनोभूयन्तर्गाभित्ति का मार्ग, जिस पर उपन्यास नियमित रूप से प्रगति करता आया है। उपन्यास में उसके प्रचलित नियमों में, कर्ब्वेशन में, क्या सौष्ट्य के निरन्तर हास में, भास के लक्ष्मीलेखन में, उपन्यासों की व्याख्यात्मकता में जो कुछ भी परिवर्तन हो गया हो, इन सबका मूल कारण है उपन्यासों में निरन्तर प्रगतिशील आलोचकता की प्रवृत्ति। अंग्रेजी उपन्यास-साहित्य के सिद्धान्तोक्तन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि इस आन्तरिक प्रयाण-यात्रा में उठे तीन या चार युगों को पार करना पड़ा है। अर्थात् इस आन्तरिक प्रवृत्ति की मीग के कारण, इसके जबरदस्त तकाजे की वजह से उठे (उपन्यास कला की) चार रूप धारण करने पड़े हैं।

प्रथम युग उन उपन्यासों का है, जिन्हें अंग्रेजी में 'पिकारेस्क' (picaresque) और 'ऐपीसोडिक' (episodic) उपन्यास करते हैं। इनमें किसी व्यक्ति की साहसिकता से पूर्ण आश्चर्य व्यक्त कर देने वाली कथाओं की माला गुँथी हुई रहती है। ये कथाएँ एक प्रकार से अपने में स्वतन्त्र हैं, यदि इन्हें स्वतन्त्र रूप में भी देखा जाय तो इनके स्वरूप की हानि नहीं होगी। यदि इनमें योड़ी सम्बद्धता का आभास मिलता है तो केवल इतना भर ही कि नायक को इन घटनाओं के मध्य से होकर गुजरना पड़ता है। उसके जीवन में वे घटनाएँ ही घटित हुई हैं, जिनसे उसका कुछ सम्बन्ध है। एलिजानेयन युग के कथाकार टमस नारो (१५६७-१६०१) तथा डिलीनी (१५४३-१६०७) के उपन्यास तथा १८वीं शताब्दी के डीको और स्मीलेट इत्यादि इसी श्रेणी के उपन्यासों के निर्माता की श्रेणी में आँवेंगे। इन उपन्यासों में पात्रों में चरित्र-चित्रण का आभास था है, उनमें उनकी मान-बल रूप देना ही देतने में आती है। मानो वे ऐसे नर-काल मात्र हों जिनमें प्रार्थना का स्पन्दन नहीं। उनके किया-कलाती का वर्णन असर है, पर उस अनुचिन्तक के प्रति औपन्यासिक संस्था टटपी है जिसकी अभिव्यक्ति के लिए ये रूप धारण करते हैं। औपन्यासिकों की दृष्टि इस बाह्यात्मकता में इस प्रकार उलझी हुई है कि उन्हें अन्दर भौंकने की न तो चिन्ता ही है और न शक्ति ही। प्रेमचन्द के आगमन के पूर्व तक हिन्दी में भी कुछ इसी से मिलनी-जुलती अवस्था थी।

दूसरा युग 'प्लॉट नावेलस' (plot novels) का है अर्थात् ऐसे उपन्यासों का, जिनका कथा भाग सुन्दर और सुसंगठित होने के साथ साथ एक स्थिर विचार और अनुभूति से प्रभावित हो। इनमें भी पात्रों की बाह्य क्रियाओं का उल्लेख असर होता है, इनके पात्र भी संसार के

रंगमंच पर अभिनय निरस्त अवश्य दिखलाये जाते हैं। पर अब औपन्यासियों के दृष्टि-क्षेत्र में एक परिवर्तन अवश्य परिलक्षित होने लगा है। वे बाह्य क्रिया-कलापों के साथ उनकी मूल अन्त-प्रेरणाओं को भी देखने लगे हैं। वे अब इतनी छी वात बहकर ही सन्तोष नहीं कर लेते कि पात्रों ने 'क्या' किया, पर आगे बढ़कर यह भी बतलाने का प्रयत्न करते हैं कि 'कैसे' किन्ना और 'क्यों' किया। यदि मनोविज्ञान की शब्दावली में हम अपने विचार प्रकट करें तो हम यों कह सकते हैं कि 'प्लाट-नावेलिस्ट' का सम्बन्ध 'किम्' तक ही सीमित नहीं रहता, बर इतना ही बतलाकर रुक नहीं जाता कि पात्रों ने 'क्या' किया, पर 'कैसे' और 'क्यों' को भी बतलाता है अर्थात् यह बतलाता है कि बाह्य क्रियाएँ 'किस प्रकार' सम्पादित हुईं और 'क्यों' हुईं। इन उपन्यासकारों को हम मनोवैज्ञानिकों के रूप में देखने की कल्पना करें तो इतना ही कह सकते हैं कि प्रथम युग के उपन्यासकार रचनावादी (structuralist) हैं और दूसरे युग के उपन्यासकार प्रक्रियावादी (functionalist) हैं। १८वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध और १९वीं शताब्दी के कुछ प्रारम्भिक वर्षों में इन तीनों को अपनी सीमा में समाहित करने वाले उपन्यासों की रचना हुई। यह रिचार्ड्सन और फिलिडग का युग था। इन लोगों की प्रतिभा के स्पर्श से 'प्लाट नावेल' का रूप निरूपकर सामने आया। जहाँ तक रूप विन्यास, बाह्य संगठन और गृह-निर्माण का प्रश्न है इन उपन्यासों पर नाटकों का श्रेष्ठ अधिक है और प्रथम श्रेणी के उपन्यासों पर मदा प्रगल्भ-काव्य (Epic) का। रिचार्ड्सन ने अपने प्रसिद्ध उपन्यास 'लफारिसा' को नाटकीय वर्णन कहा है। हिन्दी में उपन्यास कला के इस रूप का प्रतिनिधित्व प्रेमचन्द के उपन्यास में पाया जाता है।

इसके पश्चात् अंग्रेजी उपन्यास-कला का तीसरा चरण उठता है। इसमें द्वितीय युग के प्लाट-प्रधान उपन्यासों ने बाह्य क्रिया-कलापों को आन्तरिक कारणों से सम्बद्ध करके देखा है और इस प्रकार उनमें मानव-मानसिकता का अंश अधिक आ सका है; पर फिर भी उनमें आत्मनिष्ठ व्यक्तित्व का दर्शन नहीं हो सका। प्रथम युग के पात्र व्यक्ति न होकर जाति (type) होकर ही रह गए। हाँ, इतना ही कहा जा सकता है कि व्यक्ति का कुछ अंश आया अवश्य। द्वितीय युग के उपन्यासों को अवश्य चरित्र-प्रधान उपन्यास कहा जा सकता है, पर इसी सीमित अर्थ में कि इस वैविध्यपूर्ण मानव की अनेकरूपता में से कुछेक विशेषताओं को चुनकर पात्रों के व्यक्तित्व में उन्हींकी क्रियाएँ दिखलाई जाती थीं और उनसे निपरीत पड़ने वाले जितने गुण थे उनको निर्ममतापूर्वक उखाड़कर फेंक दिया जाता था। इन उपन्यासों में पात्रों के दो नाम दिये गए हैं—जैसे मिस्टर अल्वर्थी (Alworthy), मिसेज आनर (Mrs Honour)—वे ही इस बात का प्रमाण हैं कि उनका व्यक्तित्व अभी पूर्ण रूप से उभर नहीं सका है। पात्रों को पेशकश से दबाकर उन्हें एक सँचे में ढाल दिया जाता था, उनका जीवन-प्रवाह एक बँधी बँधाई प्रणाली से प्रवाहित होता रहता था। वहाँ भी किसी भी प्रकार की प्रियमता तथा असंगति छोजने पर नहीं मिलती थी। वे चट्टान की मूर्ति दृढ़ स्वभाव, उन्नत-चरित्र और महान् व्यक्तित्व-सम्पन्न होते थे। दूसरे शब्दों में वे समतल (flat) होते थे, गोल (round) नहीं। उनमें किसी भी प्रकार के विचार का अवसर नहीं था। वे जो ये सदा वैसे ही बने रहते थे। इससे इतना लाम अवश्य हुआ कि उपन्यासों ने एक सौष्ठवपूर्ण सुगठित रूप पाया, पर वह एक ऊपर से बाहर से चिपकाई हुई वस्तु ही रही, अन्दर से विकसित होने वाली नहीं। बाह्य दृष्टि से पूरी सुक्ति हो नहीं सकी।

साहचर्यपूर्ण प्रयोगों, नई-नई दृष्टियों और टेक्नीकों को आजमाने तथा उनकी सम्भावनाओं के अनुमन्थान करने का सौभाग्य प्राप्त हुआ।"

तृतीय युग में हेनरी जेम्स की उपन्यास-कला ने मानव के अचेतन प्रदेश की भावनाओं की अभिव्यक्ति को अन्तः लक्ष्य अग्रस्थ बनाया था, पर फिर भी वहाँ की जो प्रतीकात्मक अनुभूतियाँ थी वे ऐसी थीं कि बिन्दु शब्दों के जाल में, भाषा के जंगल में लान्तर मूर्त किया जा सकता था, उन्हें प्रेरणाय नानात्र जा सकता था, उनके स्वप्न का कुछ आभास दिया जा सकता था, चाहे इस प्रयत्न में इन 'नाति परिचित' भावों का आनुरूप्य प्राप्त करने की साधना में भाषा को अपने अन्तिम बूँद तक ही क्यों न निचुड़ जाना पड़े। परन्तु मानवता की आन्तरिक गहराई में प्रतीकात्मक अनुभूतियों की लहरे उठती हैं, उनके लिए यह अनिवार्य नहीं कि वे शक्ति ही हों, ऐसी हों कि शब्दों के सौँचे में ढाली जा सकें अथवा वाणी के सहारे अपनी अभिव्यक्ति को मूर्त कर सकें। नहीं, वे स्पर्श सन्देश, प्राण सन्देश, रचना सन्देश भी हो सकती हैं। उनसे सूक्ष्म जीवन की एक वह अवस्था भी हो सकती है, जिसमें वे देश, काल और गति से मुक्त होकर अपनी शुद्ध सत्ता में अवस्थित हों। आज के मनोवैज्ञानिक तथा उनके उद्देश्य पाने वाले औपन्यासिक इसी मानसिक भित्ति की अन्तर्गत तथा जीवन की समीपतम रेखा को पकड़ने के प्रयत्न में हैं, जिन्हें पकड़ पाने के सारे प्रयत्न कीड़े पड़ते रहे हैं। हेनरी जेम्स के साथ उपन्यास कला जीवन की कितनी गहराई में क्यों न प्रवेश कर गई हो, पर चेतन मस्तिष्क की आधिभयणिक (focal) दृष्टि की एक पतली रेखा वहाँ भी पहुँचनी थी, निवेक का हल्का स्पर्श वहाँ भी पड़ना ही था। पर आज का औपन्यासिक आगे बढ़कर उस दिशा स्वप्न देखने वाले मस्तिष्क की पारिपार्श्विक दृष्टि (marginal vision) को ही साथ में रखेगा। उसकी धारणा में वर्गों की फिनासकी के कारण महान् मान्ति हो गई है।

वर्गों का आधारभूत सिद्धान्त है कि सत्ता निरन्तर परिवर्तनशील है। वह आगे बढ़ती रहती है। पर यह परिवर्तनशीलता मूल जड़ गति नहीं, पर चिर सृजनशील, स्वतः स्फूर्त जीवनोत्पत्ति (elan vital) है। सत्ता की वह परिवर्तनशीलता उसकी सृजनशील प्रक्रिया की अविराम निरन्तर्य स्वातन्त्र्य के द्वारा ही जानी जाती है, बुद्धि के कारण नहीं। सहार के पदार्थों का ज्ञान सापेक्षिक होता है, हम एक वस्तु को अनेक वस्तुओं की अपेक्षा में ही जानते हैं। अन्य वस्तुओं का हमारा ज्ञान ऊपरी और बहिरंग स्वर्णी होता है; पर स्वातन्त्र्य के द्वारा हम इस काल के चिरन्तन प्रवाह में अपने 'हृ' के बारे में आन्तरिक और प्रगाढ़ ज्ञान प्राप्त कर सकते हैं। बुद्धि सत्ता की गति को अनेक बिन्दुओं में स्थिर कर देती है और समझती है कि वह उन्हें जोड़कर गति को बना लेगी; पर यह भ्रान्त धारणा है। जीवन एक तरल इकाई (fluid whole) है, जिसका प्रत्येक क्षण मूल में प्रलम्बित तथा मविष्ट में प्रोद्देधित है। किसी वस्तु के ज्ञान तथा उसकी अभिव्यक्ति में सदा प्रयत्न रहता है। इन सिद्धान्तों ने हमारे दृष्टिकोण में एक क्रान्ति पैदा कर दी है। इनकी लेखन चलने वाले उपन्यासों में तो काया कल्प का ही वातावरण उपस्थित हो गया है। आजकल के उपन्यासों का प्रमाण नाक्य यह है, जीवन व्यवस्थित रूप से सजाई गई दीप मानिका नहीं है वह तो ऐसा क्योति भरडल है, जो हमारी चेतना को आधुनिक करने भीने और अर्द्ध-पारदर्शक आवरण से आच्छादित किये रहता है। क्या औपन्यासिकों का यह कर्तव्य नहीं है कि वे इस परिवर्तनशील, अज्ञेय तथा स्वच्छन्द जीवनोच्छ्वास को विशुद्ध रूप में यथासम्भव बिना किसी विदेशी और बाहरी वस्तु के मिश्रण के पकड़ें,

उत्ते प्रेक्षणीय बनायें; चाहे उसमें कितनी ही असंगतियों या बटिलानाओं का समावेश क्यों न हो। मोटर भाँककर देखें तो ऐसा प्रतीत होता है कि जीवन एतादृक् (like them) से बहुत दूर की चीज है। किसी दिन के किसी भी एक क्षण को ध्यानपूर्वक देखो, मस्तिष्क पर असंख्य संस्कारों की छाप पड़ती रहती है, कुछ सुदृढ़, असंगत, क्षणिक और बोधातीत और कुछ इतनी स्पष्ट कि मानो इस्पात की सुई की नोक से खोदी हुई हों। मस्तिष्क के इसी चिर लघु, पर साथ ही चिरजीवी क्षण को अपने कला के जाल में, भाषा के जाल में पकड़कर उसकी गतिशीलता को अभिव्यक्त करना आधुनिक उपन्यास का लक्ष्य है। इस लक्ष्य की साधना के लिए उपन्यास-कला को कितने नाच नाचने पड़े हैं, उते कितने रूप धारण करने पड़े हैं, यह भीमती विजॉनिया बुल्फ, जेम्स जॉयस, मार्शल प्रुस्ट और आन्द्रे जीद के उपन्यासों को पढ़ने से पता चलता है।

उपन्यास-कला की मानव-मनोदेवान्तर-प्रयास की प्रगतिशील यात्रा की चर्चा हमने ऊपर की पंक्तियों में की है। इस यात्रा के कारण उपन्यास में क्या परिवर्तन हुए इस दृष्टि से विचार करते समय सर्व प्रथम हमारा ध्यान उनकी रचना की ओर जाता है। यहाँ रचना शब्द का प्रयोग हमने उस अर्थ में किया है, जिसके लिए अंग्रेजी में texture शब्द का प्रयोग किया जाता है। मनोवैज्ञानिक उपन्यासों का एक यह भी कर्तव्य है कि वह आधुनिक युग के प्रभाव के कारण बटिल से-बटिलतर होते जाने वाले पात्रों तथा साथ ही पाठकों का साथ दे सकें। उनके साथ न्याय कर सकें, उनके समानदर्शी हो सकें। दूसरे शब्दों में वह इस रूप में पाठकों के सामने न उपस्थित हों कि वे उसकी असमान-दर्शी, विदेशी तथा अन्य लोक का प्राणी समझकर उन्हें सन्देह की दृष्टि से देखें। इसी समान-दर्शक के कारण आरस्तू ने 'वनक जय' वाले सिद्धान्त का प्रतिपादन किया था। यूरोप के उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता के सिद्धान्तों के साथ-साथ इस समक-सिद्धान्त के पालन का आग्रह बढ़ता सा गया है। और वह जान उस समय से स्पष्ट होती गई है जिस समय में द्वितीय युग रहा है। मनोवैज्ञानिकता का प्रवेश तो रिचार्ड्सन और फिलिडग के समय से ही हो गया था, मनुष्य को सप्राण, सजीव और सद्बुद्ध प्राणी के रूप में देखने की प्रवृत्ति तो उनके साथ ही प्रारम्भ हो गई थी। परन्तु उनकी क्या इतनी निश्चिन्ता होती थी कि उनकी रचना (texture) में वनत्व, प्रगाढ़त्व के लिए अनवर हो नहीं हो सकता था, उनके चित्र में वनत्व नहीं हो सकता था, उनके शब्द में कृत्रिम हो ही नहीं सकती थी। हाँ, उनके गठन (structure) में संयुक्ति ग्राह्य मने ही हो और बढ़ होता भी था। हेनरी फिलिडग के उपन्यासों से बड़कर क्या-माग के यौष्ट्य में अधिक चमत्कार देने की कहीं मिल सकता है। पर साथ ही रचना (texture) का विरलत्व, भीनापन, छिद्रता (यदि इस शब्द के प्रयोग की अनुमति मिले तो) भी इनसे अधिक कहीं मिल सकती है। यदि एक छोट्टे-से उपन्यास की सोचा में एक पूरे युग का अथवा एक मनुष्य के पचास-साठ वर्षों के लम्बे जीवन का चित्रण करना उद्देश्य हो तो उपन्यासकार बहुत-सी मानसिक या शारीरिक घटनाओं का परित्याग करके कुछ मुख्य मुख्य घटनाओं को ही स्थान देने के लिए बाध्य है, विवश है। पर दूसरी ओर उन उपन्यासों की लीजिए जिनमें क्या की अपेक्षा बहुत ही छोटी है। ऐसे उपन्यासों में घटनाओं के निर्वाचन में उनकी स्वतन्त्रता से काम नहीं लिया जा सकता, इनमें छोटी-छोटी-सी घटनाओं की भी निम्न विवृति की विवशता और साचारी उसी रूप में आती है जितनी कि प्रथम वर्ग के उपन्यासों में उन्हें परित्याग करने की। प्रथम वर्ग के उपन्यास पाठक में ग्राह्य वनत्व, सुन्दर के

गाइडन, प्रतिमा की सूक्ष्मशक्ति के मातृ नहीं बना सके। दूसरे वर्ग के उपन्यासों की भेरी में वेम्स ज्वायस, विविनिटा बुल्फ इत्यादि के उपन्यास आये। वेम्स ज्वायस के 'सुनिविष्ट' नामक दुर्दृश्य उपन्यास में केवल एक व्यक्ति को २४ घण्टे की कथा है, विविनिटा बुल्फ के उपन्यास 'मिसेज डाली बार्ड' में केवल तीन घण्टे की कथा है; और तो और निलिप टायनरी के 'टी विथ मिसेज गुड मैन' (Tea with Mrs Good Man) में केवल एक घण्टे की ही हद हो गई कि हेरिस मेडाय के उपन्यास 'दें शूट हासैंड हॉट दे' (They shoot Horses. Don't they?) में तो दो-तीन मिण्ट की ही कथा है, एक आदमी को दो-तीन मिण्ट बाद ही प्राण-दण्ड की सजा सुनाई जाने वाली है, इसी बीच में वो स्मृतियों की आँधी उठी है उसे यहाँ बाँधने का प्रयत्न किया गया है। आँधी को बाँधने की कल्पना भी कम रोचक नहीं। इस भेरी के औपन्यासिकों को सुदिपूर्णक, मानवानी से, स्तब्ध होकर अपनी कला के सौन्दर्य के अनुप्रेष से कथा की अवधि को और उसकी तीव्र गति को सीमित करना ही पड़ता है, जिससे कि वास्तविक जीवन के विचारों और भावों तथा उनकी अभिव्यक्ति में अधिकतम सामीप्य और अनुपपत्ता आ सके।

परन्तु औपन्यासिक को इस परिस्थिति में ही संतुष्टपूर्ण समझा का सामना करना पड़ता है। उपन्यास बनने अस्तित्व की रक्षा के लिए कथा की माँग करना है, कला की अन्तर्गम्यार्थिनी प्रवृत्ति बाह्य विधा-कलाओं के उच्च शिखरों की दृढ़ता को सन्देह की दृष्टि से देखकर मूल प्रवृत्तियों की तरलता को ही अनगना चाहती है और तिस पर पाठक है, जो उपन्यास के प्रति अपने सन्देह को सदैव ही में स्थगित करने के लिए तैयार नहीं। उपन्यास के सुम्प स्थलों में विचरप करते हुए हरित शादनों का रसोगमो वह अमृत करता है। पर सचमुच उन्के कान भी खड़े रहते हैं, जहाँ कहीं भी कुछ खटका हुआ नहीं कि वह मागा। दो स्वामी की ही सेवा कठिन कही जाती है। यहाँ औपन्यासिक को तीन स्वामिनों की सेवा करके उन्हें संतुष्ट रखना पड़ता है। "अहो मायो महात् कवेः" अतः उसने अपने में इस मार-बदन की योग्यता लाने के लिए परिस्थितियों और उदरदायिन् के अनुपपत्ति लचीलानन लाने के लिए टेक्नीक, शिल्प विधि आविष्कार कर लिए हैं। उनमें तीन मुख्य हैं—पूर्वदोषि (flash-back), चेतन-प्रवाह (stream of consciousness), काल विचरय (Time shift)।

पूर्वदोषि (flash back) में भी पात्र के जीवन की घटनाओं का वर्णन रहता है। परन्तु प्रश्न उठता है उपन्यासों के एक उर्वर और उर्वर-तन्त्र उपन्यासकार दिव्य-दृष्टि-सम्पन्न संजय की तरह 'महाभारत' के रण क्षेत्र के दृश्यों के क्रमिक उल्लेख की श्रृंखला, और सीधी रेखा में सींचते हुए यह उपन्यासकार पात्रों के मस्तिष्क में उठाई हुई स्मृति तरंगों के रूप में उपस्थित करेगा। महा प्रबन्धकाव्य (epic) के नियमों का अनुवर्तन करने वाली १८वीं शताब्दी की घटना वैचित्र्यपूर्ण कथाएँ हों अथवा नाटकों की तरह कार्य के आदि-मध्य-अवसान के संकेत पर अपने चरमोत्कर्ष को प्राप्त करने वाले १९ वीं शताब्दी के हुसंगठित प्लॉट-नोवेल (plot novel) हों, सबमें प्रगति की एक सीधी प्रणाली होती थी। यदि इन उपन्यासों को एक माला के रूप में देखें तो ऐसा मालूम होगा कि ये दाने-ही-दाने छिछलाई पड़ रहे हैं। सूत का पता ही नहीं है। ऐसा नहीं लगता कि सुनेक के हृदय से रस का खोत बह चला हो। पर पूर्वदोषि (flash back) पद्धति में उपन्यास वर्तमान से सम्बद्ध या उसे सार्थकता प्रदान करने वाली घटनाओं को पात्रों के

स्मृति-पण्ड के रूप में लिखता चला है। ऐसे उभयार्थों में कथा की अग्रि छोगी अवसर होती है, पर किसी न किसी रूप में जीवन के वृद्धि की छटा है वहाँ स्थान पाती ही है। परन्तु अपने ऐतिहासिकता का परित्याग करके, अतीत का चोला उतारकर, वर्तमान का पाना धारण करने सामने आने के कारण उनमें वह सुर-सहृद, जो पाठक को लटकाती थी, बहुत ज्यों में दूर हो जाती है। वे घटनाएँ इस पद्धति से उपस्थित किये जाने के कारण मुख्य कथा भाग से अलग पड़ी हुई वस्तु न रहकर उधोके प्राणों की एक साँस बन जाती हैं, उन्हीं अन्तर्गत होती हैं, सनातनी और सर्मों। वास्तव में देना जान तो उदगात्रा को इस प्रकार से उपस्थित कर देने से उनमें मानवीयता, या कहिए मनोविज्ञान का सम्निवेश अधिक हो जाता है, उनमें एक वर्तमानता आ जाती है, जो केवल वर्तमान ही नहीं रहती पर उससे अधिकतर समृद्ध, पुष्ट, और समरूप वर्तमानता होती है। वर्तमान कथा तो अपने में अति लघु, अल्प और अल्प होता है पर यदि वह प्रतीति को अनुप्राणित करके, अर्थात् अपनी साँस उसमें फूँकर, उसे समाप्त करके उसके कंधे पर बैठ सके तो बहुत ही भव्य और विशालादृति का दृश्य पड़ा कर सकता है। हमने देवदत्त को देना और हमें शान हुआ कि “अर्थ देवदत्त” बाद में दस वर्षों के पश्चात् फिर उसे बाजार में देखा और हमें शान हुआ “लोअर्थ देवदत्त” और वह वही देवदत्त है। यह शान, जिसे प्रत्यभिज्ञा कहा जाता है, पूर्ण काले शान से सर्वथा भिन्न है। परिचित वस्तु के पुनः दर्शन के समय प्रतीतिवत् वैशिष्ट्य सहित जो प्रतीति होती है वही प्रत्यभिज्ञा है, कहा नहीं होगा कि यह प्रतीति उस प्रतीति से कहीं भिन्नतर है, उन्नतर है जो अतीत की साक्षात्-विज्ञता में हुई होगी। अतः आज की उपन्यास कला अपनी प्रधान पर लक्ष्य और संमित कथा को इस प्रत्यभिज्ञा समयित अतिरिक्तपक्षत्व को भी साथ साथ मिलानकर उद्घोषित कर देने की योजना करती है और मानो कहती है कि मैं वापसी कथा “गर्द राह” का निवास भी ही हो पर औषधी के साथ जो है, इसमें भ्रमा के मत म्हातो का उमाद मिला हुआ को है। इस दृष्टि से ‘शेरार’ में भी कथा है इसे बीन प्रस्तीकार करेगा, पर आप पढ़ना करें कि यह कथा एक शान के धनीभूत विज्ञान के रूप में देखी न जाकर और प्रत्यभिज्ञा पद्धति पर कहीं न जाकर उठी एक सीधी लकीर पर चलने वाली पद्धति पर कही जाती तो वह कितना न लज्ज को देती। इस पद्धति की आज का औपन्यासिक जाने या अनजाने रूप से अपनाता चला जा रहा है। अमेरी में हेनरी जेम्स तथा मेरिडिय हत्यारी की रचनाओं को इस पद्धति का पूर्ण अग्रज मिला है। जो ही, आज का उपन्यास, समय के उत्पीड़न, यथेच्छाचार, अत्याचार (tyranny) के विगड़ वस्तु पाश से आज बहुत कुछ मुक्त है, जिसने उसके प्राणों को निजान-कर सुन्दर वागनी मुमुक्षा बना डाला था। हिन्दी के एक उपन्यासकार हैं नरोत्तमप्रसाद नागर, उन्होंने अपने उपन्यास में ‘गिन के तारे’ (यही उपन्यास का नाम है) उगा दिए हैं। इसमें भी यथि उपन्यास के प्रधान कथा भाग की अग्रि का उल्लेख नहीं किया गया है। पर यह अनपेक्षित है कि यहाँ पर भी उपन्यास का बलेवर इस पूर्ण दीप्ति (flash back) द्वारा पुष्ट हुआ है। यथि, शान या आशा की कथा सीधी न प्राप्त होकर, अपनी स्वरूप सत्ता की पोषणा न करती हुई मुख्य कथा की गोद में ही फलती फूलती मिलजुब गई है, अन लटकाती नहीं। उमा प्रकार जिस प्रकार कि माँ की गोद में चिपके बाढ़ का पार्थिव बहुत कुछ माँ के साथ घुलकर तदाश्त का ही दीप्त पड़ता है।

नूतन ढंग के उपन्यासों में भी यतीत की घटनाओं का महत्त्व नहीं है। क्या की अप्रति मने ही छोटी हो, एक घण्टे की या एक दिन की। पर इग छोटी-सी अप्रति का भी महत्त्व इमी-में है कि वह अपने भूतपूर्व इतिहास की सृष्टि है, उसके वर्तमान रूप के निर्माण में इतने बड़े विशाल अप्रतीत का हाथ है। पात्र का वर्तमान रूप, उसके मनोभाव, प्रतिभया, विचार, इच्छा, अनुभूति सब अप्रतीत से सम्बद्ध हैं, अतः उनसे कोई औपन्यासिक अप्रति रिप्ट छुड़ा नहीं सकता, उनको स्थान देना ही होगा। हाँ, ऐसे उपन्यासों में वे अप्रतीत की घटनाएँ पहले के उपन्यासों की मौति विधिवर पुरातन की तरह लबाबर नहीं रखी जायँगी, वे पात्रों के मन से छुनकर आयँगी, पात्रों की वर्तमान स्मृति तस्मा की लट्ठों पर तैरती हुई आयँगी। अप्रति वे वर्तमान होकर आयँगी उनका अप्रतीतान दूर हो जायगा। वे गहर से चिपसाई चीज न होकर वर्तमान का अंग बन जायँगी। और इस ढंग से उपस्थित भिन्ने जाने के कारण, अप्रति पात्र जो गत घटनाओं पर जीने वाला न रहकर एक परिचित द्रष्टा हो गया है, एक उसकी प्रत्यभिज्ञा या मानसिक प्रतिभिया में निमज्जित होकर अपने के कारण “पात्र विष” होकर “बक मराल” हो गया है। अप्रतीत वर्तमान से होकर वर्तमान के आलोक में पीछे मुड़कर देखा गया है, अप्रतीत को अप्रतीत बनाए रखकर उसके अधिकार को अनुप्राण स्वरूप आगे की ओर नहीं देखा गया है। जैसा कि प्राचीन औपन्यासिक करते आ रहे थे। वास्तव में देखा जाय तो उपन्यास कला की प्रगतिशील मनोवैज्ञानिकता और आत्मनिष्ठता ने घटनाओं की घटनाओं के रूप में नहीं रहने दिया है। वे तो अब पात्र के मनोवैज्ञानिक चित्र के आधार मान रह गई हैं। जो हो, इतना अर्थ है कि जिन उपन्यासकारों ने थोड़ी सी उपन्यास कला की आत्मनिष्ठता, अन्तर्प्रवेश (inward march) की गति को पहचाना है, उनकी वर्तमानता की छोटी ली को अप्रतीत के क्षेत्र में ले जाकर उद्भासित करते रहने की प्रवृत्ति बढ़ती गई है।

यद्यपि इस पद्धति से उपन्यास कला को बहुत सहायता मिली है पर अप्रती बढ़ने पर, इसकी शक्ति की परीक्षा होने पर इसकी सीमाएँ भी सामने आईं। यह पता चलने लगा कि जहाँ इस प्रयोग से अनेक सुविधाएँ प्राप्त हो सहीं, वहाँ उनकी ऐसी शक्तियाँ भी दीटने लगीं, जिनका परिमार्जन आवश्यक था। इस पद्धति से उपन्यास की समग्रता में आनुपातिकता और अनुसूचन की स्वरूप हानि होती थी। दूगरी बात यह है कि इनके द्वारा पाठकों के अन्दर अभिनयशील छाया और तत्कालिकता के भाव की अमोत्यति में बाधा होती थी। कारण कि क्या के एक वृद्ध का चित्रण इस ढंग से होता था, मानो वे हो गए हों, वे भूत हो, निष्ठा प्रत्यय (क, कस्तु) का विषय हों, परन्तु प्रधान क्या के होते हुए वर्तमान में ‘भवन्’ रूप में ‘शतृ’ और ‘शानच्’ प्रत्ययों के विषयीभूत में उपस्थित बिना जाता था। इस तरह क्या को दो क्षेत्रों में पॉव रखने के कारण उसमें थोड़ा असुल्लभ आ जाना स्वभाविक था।

इस दोष का कुछ कुछ परिमार्जन चेतना प्रवाह पद्धति के द्वारा हुआ। पहले हमने जिसे पूर्व दीप्ति (flash back) पद्धति कहा है उसमें यद्यपि घटनाओं को वहाँ से उठाकर मानसिक स्तर पर लाया जा सका, उसमें तीन वस्तुओं, सत्ता, इदन्ता के साथ उनके सम्बन्ध ज्ञान या स्मृति के पुट से मान्य की अनुचिन्तनशीलता, भाव प्रणय रूपता (contemplativeness) अर्थ है, पर अभी तब उसके भाव प्रणय या अनुचिन्तनशील रूप के साथ उसका राजिय, बाह्य विचारक रूप अर्थात् वह रूप, जिसे ग्राहरी विचारों और प्रतिभियाओं के माध्यम से ही

प्रकट होने की प्रवृत्ति होती है, जो उपन्यासों के प्लाट के चौराहे पर आकर सरे बाजार अपने स्थूल प्रदर्शन का इच्छुक होता है, साथ लगा ही रहा। अरस्तू ने प्लाट को कार्य की अनुवृत्ति कहा था, बाह्य घटनाओं का मिमिक्चर (imitation of action - contexture of incidents) कहा था, परन्तु इस नई पद्धति के द्वारा सारी घटनाओं को बाह्य संसार से हटाकर मानसिक संसार में बैठा दिया गया। इस कारण उनमें अधिक सूक्ष्मता आई, वे अधिक प्रभावपूर्ण हो उठीं। इसमें मानवीय चेतना की निवृत्ति, उनकी तरलता, अनुरूपता, किसी रूप-रेखा को अपने प्रवेग से मटिया मेट कर देने वाली आन्तरिकता, प्राणवशा के स्वरूप को खड़ा करना औपन्यासिक का ध्येय होता है। यही कारण है कि इस ध्येय को लेसर अग्रसर होने वाले उपन्यासों में प्लाट का बन्धन द्विगुण-त्रिगुण हो जाता है, कारण कार्य की शृङ्खला से यह नियन्त्रित नहीं होता, आदि-मध्य अन्तमान के नियमों का प्रतिबन्ध इस पर नहीं लगता, वे सब नियम और प्रतिबन्ध हैं और इनका महत्त्व भी कम नहीं है। पर इनका प्रभाव क्षेत्र बाह्य जगत् है, आन्तरिक या चेतना-जगत् नहीं। जीवन को, उसके चैतन्य प्रवाह को टुकड़ों में विभक्त करके उसे किसी व्यवस्था या प्रणाली में बाँधा नहीं जा सकता। ऐसा करना उन्हें झुठलाना है, उन के स्वरूप को नष्ट कर देना है। चेतना-प्रवाह में आदि मध्य अन्तमान बिन्दु नहीं हो सकते। किया सान्त होती है, उसका अन्त निश्चित होता है। एक बार हुई यह समाप्त हो गई, चाहे उसके प्रमाण दीर्घ-व्यापी क्यों न हों। उस पर समय का बन्धन होता है। चूँकि उसका अन्त निश्चित है उसका आदि मध्य का भी निश्चय है, परन्तु हमारे अन्तर्जीवन की चेतना, अनुभूति, भाव, और आत्मनिष्ठ जीवन और उसके सम्बन्ध साहचर्य (association) के प्रवाह की समाप्ति कहीं नहीं है। ऐसा नहीं होता कि उनको अनुभूति हुई और समाप्त हो गई, तरंग उठी, बुलबुले उठे और बिलीन हो गए। किसी बाहरी रूप-विधान की वश्यता उन्हें स्वीकार नहीं। यदि उन पर किसी बाहरी रूप-रेखा का बन्धन है तो यह आपका दिया हुआ है, आपने अपनी सुविधा के लिए एक ऐसा रूप-प्रदान किया है जो उसका अपना नहीं है। प्लाट तो प्लाट, उन्हें शब्दों का माध्यम भी स्वीकार नहीं, वे शब्दों के बन्धन को भी स्वीकार नहीं करता। वे अनुभूतियों और भाव शाब्दिक नहीं, वे शब्दों के बन्धन को भी स्वीकार नहीं करते वे अनुभूतियों और भाव शाब्दिक नहीं, वे शाब्दिकेतर (non-verbal) भी हो सकते हैं, वे ऐसे भी हो सकते हैं कि मान स्पर्शनीय ही हों।

इस चेतना प्रवाह (stream of consciousness) शब्द का प्रयोग सर्वप्रथम विलियम जेम्स ने किया था। अपनी प्रसिद्ध पुस्तक 'प्रिंसिपल्स ऑफ साइकालोजी' (१८९०) में उसने लिखा था : "गतिचक्र की प्रत्येक निश्चित मूर्ति उसमें स्वच्छन्दतापूर्वक प्रवाहित होने वाली जल-प्रवाह के रंग में दूदी रहती है। इस मूर्ति को साधकता और महत्त्व प्रदान करने वाली वस्तु यही ज्योतिर्बिंदु या कदु बीजिये छायावेष्टित ज्योति है, जो संचरक भाग से सदा उसे घेरे रहती है चेतना अपने समस्त छोटे छोटे टुकड़ों में कट-कर उपस्थित नहीं होती इसमें कहीं जोड़ नहीं, यह प्रवाहमय होती है। इसे चेतना के विचार का या आत्मनिष्ठ जीवन का प्रवाह ही कहना चाहिए।" आलोचना के क्षेत्र में इस शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग मिस टारिथी, रिचार्ड्सन के उपन्यास 'द पोइन्टेड रूफ' (The Pointed Roof) १९१५ की खर्चा करते समय मिस सिनक्लेयर ने किया था। इस उपन्यास की नायिका मेरियम हडसन हैं। कथानक की ओर से कहीं भी विश्लेषण करने, टीमा-

टिप्पणी करने या व्याख्या करने का प्रयत्न नहीं हुआ है। मेरियम की चेतना के क्षण एक-एक करके श्रवण परस्पर सम्मिलित होते हुए बढ़ते चले जा रहे हैं। चेतना के क्षणों को र्छीचर इतना बढ़ाया गया है कि वे टूटने पर आ गए हैं, भावों से प्रकंपित हो रहे हैं..... कोई द्रामा ! नहीं, किसी परिस्थिति का चित्रण नहीं, किसी दृश्य का वर्णन नहीं। वहाँ कोई घटना घटती ही नहीं। यह जीवन है, जो बढ़ता ही चला गया है। मेरियम का चेतना-प्रवाह यह आगे प्रवाहित होता गया है। आगे चलकर बेम्स ज़ायस और विर्जीनिया वुल्फ के उपन्यासों में इस पद्धति के चरम स्वरूप का दर्शन होता है।

इन लोगों के उपन्यासों में जीवन के मानसिक आन्तरिक, जीवन प्रवाह के सचेदक इन्द्रिय-वेदना-संस्कार के विशुद्ध रूप के चित्रण का प्रयत्न हुआ है, उन्हें किसी साम्य कल्पनात्मक बौद्धिक सौंचे में, मोल्ड (mould) में, पैटर्न (pattern) में बिठाकर देखने का प्रयत्न नहीं है। स्नायु के विशुद्ध प्रकम्पन की ही पाठक के स्नायु की तरंगों में मिला देना वस्तु के उस विशुद्ध रूप को उपस्थित करना है, जिसमें यह कुछ दूसरी न बनकर अपने विशुद्ध सत्तात्मक रूप में अवस्थित रहती है। परिणाम यह होता है कि कोई समाहारक तत्त्व रह नहीं जाता, कोई अवधान केन्द्र का प्रतिबन्ध नहीं रहता, कोई व्यापक तत्त्व नहीं रहता, सबकी घेर रखने वाला विजन दूर हो जाता है। अतः पहले की निरादृत, छोटी-छोटी दुबकी पड़ी रहने वाली वे उपान्त भावनाएँ प्रमुख हो उठती हैं, जिन्हें हम पहले असंगतियाँ कहकर दाल देते थे, चित्र में पड़ी हुई बेवार, फ़ालतू और निरर्थक ध्येय समझकर छूते भी नहीं थे। वे ही अब प्रमुख स्थान ग्रहण कर लेती हैं। यदि आप किसी सूत में छोटी टोकरी बाँधकर अपनी डँगली से नचाएँ तो केन्द्र की केन्द्रानुगामी शक्ति उसे सदा अपनी ओर आकर्षित करती रहेगी और वह टोकरी बृत्त बनाती हुई घूमती रहेगी। उसके अन्दर एक-सीध में भाग-भाग जाने की (to fly at a tangent) की प्रेरणा तो बार-बार उठती है, पर इस पर केन्द्र का नियन्त्रण रहता है और वह अपने वास्तविक रूप में प्रकट न होकर वृत्ताकार रूप धारण करती है, जो उसका वास्तविक रूप न होकर विकृत रूप ही है। आज के उपन्यास में इस विकृताकृति की नहीं, प्रत्युत विशुद्धाकृति की मॉग बढ़ रही है और इसी मॉग को पूरा करने के लिए उपन्यासों ने चेतना-प्रवाह को अपनाया। हृदय की धड़कन ने, भाव-घनत्व के लययुक्त उत्थान और पतन ने, तार के प्रकंपन ने, उपन्यास-कला में स्थान पाया। उपन्यास को देखने से एक देते तार की कल्पना हो अस्ती है, जिसे छेज दिया गया हो और उसी की प्रकम्पन-लहरों के इर्द-गिर्द बालू के कण कुछ अव्यवस्थित रूप से एक हो गए हों। मैंने कहा अव्यवस्थित, पर यह नाप-जोखकर चलने वाली बौद्धिक दृष्टि से ही। नहीं तो उनमें अपनी आन्तरिक व्यवस्था तो है ही, चाहे वह हमारी आँखों में मले ही खटके। इस तरह की प्रवृत्ति को मनोविज्ञान का ही नहीं, आधुनिक भौतिक विज्ञान का भी समर्थन और प्रोत्साहन मिल रहा है। पूर्व का विज्ञान भौतिक विज्ञान के द्रव्यों के परमाणुओं को एक ठोस एवं साकार वस्तु समझता था, पर अब उन्हें लहरों की गति के रूप में देखता है। पहले का द्रव्य अब कुछ वियुत्तरंग एलेक्ट्रॉन और प्रोटोन का वात्याचक्र बनकर रह गया है। यही विचारधारा है जो आज की उपन्यास-कला को चेतना-प्रवाह में निमग्न हो जाने के लिए पीठ टोक रही है। टी० डब्ल्यू० बीच (T. W. Beach) महोदय ने अपनी पुस्तक 'ट्वेंटिथ सेन्चुरी नावेल' (Twentieth Century Novel) में बड़े ही गम्भीर और

विद्वत्पूर्ण दम से यह प्रतिपादित किया है कि क्यों-क्यों उपन्यास-कला का विकास होता गया ल्यों-त्यों उपन्यासकार की छाया उपन्यासों से दूर होती गई। पहले उपन्यासकार पद-पद पर किसी-न किसी बहाने, मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के लिए, घटनाओं की शृङ्खला जोड़ने के लिए, किसी रहस्य के उद्घाटन करने के लिए उपन्यास के रा-मंच पर आता-जाता रहता था। पर ज्यों-ज्यों उपन्यास-कला में प्रौढ़ता आती गई, उसमें अपने पैरों पर खड़े होने की शक्ति आती गई, वह उसकी अगुली छोड़कर बाहर आती गई और स्वयं बोलना प्रारम्भ किया। आज फिर उपन्यास-कला अनेक प्रयोगों के बाद वही कर रही है। आज का उपन्यासकार भी, विशेषतः नूतन पद्धतियों (जिनकी चर्चा हो रही है) के पालन करने वाले प्रतिशोध के साथ अपने उपन्यास में प्रवेश करता है। इतना ही नहीं, परन्तु वह हस्तक्षेप प्रवेश उसकी कला का संश्लिष्ट अंश हो गया है। आज का जागरूक औपन्यासिक अपने उपन्यास का अंश-भाग ही नहीं, प्रत्युत वह एक बहुत ही महत्वपूर्ण अंश है। पर सबसे आश्चर्य की बात है कि इन नये उपन्यासकारों का हस्तक्षेप, बार-बार सामने आता ही नहीं, परन्तु घटना देकर उपन्यास में बैठे रहना विशेष सज्जता नहीं। इसका कारण क्या है ?

मनोवैज्ञानिक उपन्यासों के सामने सबसे महत्वपूर्ण प्रश्न यह है कि मनुष्य का तात्त्विक, वास्तविक स्वरूप क्या है ? वह क्या है ? उसके स्वरूप की सीमा क्या है ? क्या वह स्वतन्त्र सत्ता के रूप में देखा जा सकता है ? बाहर से, शेष संसार की अनेक वस्तुओं के सम्पर्क से उसमें जो निरन्तर परिवर्तन होता रहता है, उसकी चेतना पर जो आघात होते रहते हैं, उससे अलग करके उसे देखा जा सकता है। वह स्वयं है या अपने सम्पर्क में आये हुए अनेक मनुष्यों के सहयोग से, उनके व्यक्तित्व के टुकड़ों से निमित्त, अतः उनको भी अपने अन्दर समाहित करके उनको भी ढोते खलने वाला व्यक्ति है ? जेम्स जरायस, बर्जिनिया सुल्फ के उपन्यासों के स्वरूप की देखने से तथा यत्र-तत्र उनके द्वारा प्रकटित विचारों की पढ़ने से उनका स्पष्ट उत्तर मिलता है कि मनुष्य का कोई भी क्षण उसके अतीत और उसकी अनुभूतियों का पुञ्जीभूत रूप है। मनुष्य का प्रत्येक क्षण मानो ध्वनि से कहता है :

याकरोपि बदरनासि यज्जुहोपि ददासि यत् ।

यत्तपस्यसि कीन्तेव ताजुरव्य मदप्यसम् ॥

इन औपन्यासिकों के ऐसे सैकड़ों नहीं, हजारों वचन उद्धृत किये जा सकते हैं जिनसे इस मत का समर्थन होता है।

अन्त में चलकर यह दृष्टिकोण इस विशुद्ध आत्मनिष्ठता (pure subjectivity) का रूप धारण कर लेता है कि संसार में सब कुछ मनसपरक (Subjective) है अर्थात् वैसा ही है वैसा हम अनुभव करते हैं। हमारी अनुभूतियों से पृथक् वह है ही नहीं। ऐसे दृष्टिकोण के कारण उपन्यास के एक पात्र को दूसरे से पृथक् करना सम्भव नहीं, क्योंकि वह तो दूसरे को जो दीख रहा है उससे अलग है ही नहीं। द्रष्टा से दृश्य पृथक् कैसे हो सकता है ? इतना ही नहीं, इसी पृथ को पकड़कर आगे चलने पर आप पाएँगे कि उपन्यासकार से भी पात्रों को अलग करना सम्भव नहीं। उपन्यास को कुछ है, उसकी छाया है, प्रतिबिम्ब है। भला उपन्यासकार अपनी छाया को किस तरह लौंच सकता है ? पहले ने उपन्यासों में दो दुनिया साथ-साथ लगी चलती थी—एक उपन्यास की, दूसरी उपन्यासकार की। उपन्यासकार अलग खड़ा रहता था, ओं

खोलकर बुद्धिपूर्वक उपन्यास में प्रवाहित जीवन-लीला को दूर से देखा करता था, सारे व्यापार एक विशिष्ट रूप धारण करके दीख पड़ते थे, मनुष्य के आचरण में एक मर्यादा होती थी, जो सारी घटनाओं के कारण और कार्य की शृङ्खला में बँधी दीख पड़ती थी। उपन्यासकार कभी-कभी अपनी मनसपरक दुनिया से उपन्यास की वस्तुपरक दुनिया में आता-जाता रहता था। उसका यह आवागमन आँखों को सटकता था। एक देश का प्राणी अगर दूसरे देश में मनमाने रूप में प्रवेश करे तो वह खटकने वाली बात थी भी। परन्तु उपन्यास-कला अब मानव की गहराई में पैठ गई है, चेतना-प्रवाह-पद्धति ने वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ दोनों के अन्तर को मिटा दिया है। उपन्यासकार अब दूसरे संसार का प्राणी नहीं रह गया है। यह उसका अपना संसार है। यदि वह वहाँ बराबर परिभ्रमण करता रहता है तो यह उसका अधिकार ही है। इस प्रसंग में दो आलोचकों के कुछ भाव इतने प्रमुख रूप में संगत हैं कि यहाँ की उल्लिखित बातों के मार्ग को स्पष्टतापूर्वक हृदयंगम करने के लिए उन्हें उद्धृत करना ही होगा :

“मैं निवेदन कर ही चुका हूँ कि आत्मनिष्ठता आधुनिक कथा-साहित्य की विशिष्ट-लक्षणों में से एक है। आजका युग संकुलता और बिखराव का है और ऐसी अवस्था में उसी तटस्थता और यथार्थता की वस्तुनिष्ठ पक्की पकड़ दिन-दिन कठिन होती गई है। कलाकार को बाध्य होकर अपनी चेतना की गूढ़ता और रहस्यमयता की ओर झुकना पड़ता है। यही एक वास्तविकता रह जाती है, जिसके बारे में वह थोड़ा निश्चित और आश्वस्त हो सकता है नहीं तो बाहर सभी चीजें अस्त-व्यस्त हैं, छिन्न-भिन्न हैं, उनके बारे में कलाकार आश्वस्त होकर कहे ही क्या ? एक ही चीज के बारे में वह आश्वस्त है—अपनी अनुभूति का संसार और उसका ही निर्माण करेगा।”

इसी तरह के विचार एक दूसरे आलोचक ने वर्जिनिया वुल्फ के उपन्यास के बारे में प्रकट किये हैं। यह कहते हैं : “वर्जिनिया वुल्फ के पात्रों के सम्बन्ध-सूत्र अपने छद्म के साथ स्पष्ट हैं। पात्र उसी की वाणी में बोलते हैं, उसी के ढंग पर सोचते हैं। लेखिका के रूप में जहाँ वह अपने उपन्यास में प्रवेश करती है तो अनधिकार चेष्टा-सी वहाँ मालूम पड़ती। वहाँ रहने का उसे अधिकार है। उसके उपन्यास ऐसे हैं जिनमें लेखक भी शामिल रहता है। वह बार-बार यह प्रदर्शित करने के लिए प्रयत्नशील दिखलाई पड़ती है कि उसका प्रत्येक पात्र उसे दूसरे देखने वाले पात्रों का प्रत्येक-मात्र है। जहाँ लेखिका ही देखने वाली भी हो वहाँ उसके लिए आवश्यक हो जाता है कि सदा पाठकों के सामने अपने अस्तित्व का प्रमाण देती रहे ताकि जब वे पात्रों का मूल्यांकन करें तो उसका भी ध्यान रहें।”

यह चेतना-प्रवाह-पद्धति का ही प्रभाव है कि आज के उपन्यासों में स्वगतोक्तिपूर्ण हृदयोद्गारों का प्राबल्य हो गया है, जिसे Interior Monologue कहते हैं। मनुष्य की आन्तरिक भाव-पद्धतियों की ही असंगत होती हैं, नमहीन होती हैं और किसी व्यावहारिक आचरण के नियन्त्रण के अभाव में वे यहाँ-वहाँ, इधर-उधर मुड़ मुड़ जाने वाली, बढ़-बढ़ पड़ने वाली होती हैं। इस मानसिक प्रक्रिया को उपन्यास के खाने-खाने में बुन देने के लिए यह स्वगतोक्ति बहुत उपयोगी होती है। एक भाव या विचार अनेक असम्बद्ध और असंगत भाव-साहचर्य को उपस्थित करता है। एक विचार-प्रवाह की धारा के आगे-पीछे, अगल-बगल, ऊपर-नीचे अनेक धाराएँ न जाने कब, कहाँ

से निकल पड़ेगी और मानव-बुद्धि को चुनौती दे जायेगी। उनकी देखकर बालश्री की आसिश्वाजी के खेल वाली उस छोटी-सी डबिया की याद आ जाती है जो देखने में तो होती है छोटी ही, पर दीपशलाका का स्पर्श पाते ही मानो उसके गर्भ से न जाने कितनी बालमालाएँ उफन पड़ती हैं। आजकल के उपन्यास भी वैसे ही हैं। उनकी मानसिक धारा कब कितनी मुड़ जायगी, पता नहीं। उदाहरण के लिए नबिनिया शुल्फ के 'बैक्स रूम' नामक उपन्यास की बात है। बैक्स रूमलैंडर किसी गिरजे की सम्मिलित प्रार्थना में भाग ले रहे हैं। उन्हें बताया कि बड़े कॉन् के टुकड़े दिखलाई पड़े, उन्हें एक लालटेन की याद आई। उन्हें याद आया कि वे अपने बचपन में लालटेन के सामने किस तरह बीड़ों को पकड़ा करते थे और उसके बाद ही स्मृतियों और कल्पनाओं का स्वार ही आ गया। इन साहचर्यपूर्ण स्मृतियों में तो फिर भी कुछ सगति है। जेम्स ज्वायस आदि के उपन्यासों में तो वैसी आश्चर्यजनक साहचर्य-स्मृतियाँ मिलेंगी कि यह भय होने लगता है कि वहाँ हम उस युग में तो नहीं लौट रहे हैं जिसमें कथाकार (Open Sesame) के सहारे कुछ भी करके दिखा सकता था। उस युग का उपन्यासकार डिक्टेटर था। आज के भी अति आधुनिक मनोवैज्ञानिक उपन्यासकार भी डिक्टेटर ही हैं, पर बाहरी जगत् के नहीं, मानसिक जगत् के। उनकी राक्षसानी और सिंहासन बाहर नहीं, आन्तरिक गहराई में है। अतः उनकी डिक्टेटरी का निर्वाह हो जाता है।

चेतना प्रवाह वाले उपन्यासों में एक और विशेषता दिखलाई पड़ती है। मनोवैज्ञानिक उपन्यास कला का ध्येय यदि एक शब्द में कहा जाय तो वह है बाह्य वस्तुनिष्ठ ससार के स्थान पर मनोजगत् की प्रतिष्ठा करना। यहाँ तक कि बाह्य जगत् की स्थिति को ही अस्वीकार कर देना। पर शायद यह असम्भव है। कहा जा सकता है कि चाहे आप घटनिष्ठ ज्ञातता को मानें या देवदत्तनिष्ठ अनुव्यवसाय को, हर हालत में 'अर्थ घटः' इस ज्ञान में घट अर्थात् बाह्य वस्तु की सत्ता को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। मनोवैज्ञानिक चेतना-प्रवाह वाले उपन्यासों के अध्ययन से पता चलता है कि वे मानो इस प्रश्न का उत्तर यों देते हैं : 'माना कि वस्तु से हमारा रिश्ता नहीं छूट सकता। पर एक बात तो हो सकती है। क्या आवश्यकता है कि मानसिक जगत् में प्रतिक्रिया की अनन्त और अति स्थगित लहर उठा देने के लिए बाह्य वस्तु में भी उतना ही गौरव, उतनी ही गुह्यता और महत्ता हो। क्या आवश्यकता है कि बाह्य उद्दीपन (Stimulus) और आन्तरिक प्रतिक्रिया (Response) में साधुपातिक अनुबन्ध हो ही। सम्भव है कि बाहर की बड़ी ही महत्त्वपूर्ण घटना हमारे मस्तिष्क की कपरी सतह को थोड़ा सा सहलाकर ही रह जाय। पर महज एक छोटी सी घटना हृदय के शान्त सरोवर में वैसी लहरें उठा सकती है जिसकी ध्वनि और प्रतिध्वनि जीवन पर्यन्त गूँजती रहे। नबिनिया शुल्फ के 'वेव्स' (Waves) नामक उपन्यास में और कुछ नहीं केवल छः पात्रों की निर्जोनीतियों तथा हृदयोरारों का प्रवाद ही है।

चेतना प्रवाह वाले उपन्यास में पात्रों के अन्तर्जगत् के जिस रूप के चित्रण का प्रयत्न होता है उसकी अभिव्यक्ति के लिए साधारण भाषा उपयोगी नहीं हो सकती। रूढ़ि या परम्परा के संकेत पर प्रचलित तथा 'अमर कोप' के अर्थ को देने वाली भाषा हमारे दैनिक व्यवहार के लिए भले ही उपयोगी हो, मस्तिष्क के सामाजिक स्तर की विश्रुति के लिए काम की हो, क्योंकि उस स्तर के सारे व्यापार और दल-चल शाब्दिक होते हैं, शब्द जाने पहचाने होते हैं, रूढ़ होते हैं, सांकेतिक होते हैं। ये शब्द मानव मस्तिष्क के वैयक्तिक स्तर के वर्णन में सक्षम कैसे हो सकते

हैं, जिसकी गहराई में भावों की निर्भरिखी की निर्वाच और शब्दातीत धारा निरन्तर प्रवाहित होती रहती है। अतः ऐसे उपन्यासों की भाषा भी दूसरी ही होनी चाहिए। एक विचारक के शब्दों में—“शेक्सपियर के सच साहित्य की एकत्र करने पर भी शब्दों की संख्या उतनी नहीं हो सकेगी कि मनुष्य के पत्र घण्टे की अनुभूतियों के महत्त एक क्षण की अभिव्यक्त कर सके।” यही कारण है कि इन उपन्यासों की भाषा में साधारण शब्द समुद्र से काम नहीं चलता, भाषा बाई से दाहिनी ओर एक सीध में नहीं चलती, नये अभिव्यक्त ध्वनि अनुवस्था (नए शब्दों का निर्माण किया जाता है, शब्दों की जहाँ से चाहें तोड़ दिया जाता है, एक शब्द के एक अर्थ को दूसरे शब्द के अर्थ के साथ जोड़कर विचित्र मलमल तैयार किया जाता है।) कभी कभी शब्दों को विभक्त तो नहीं किया जाता पर वाक्यों से, पैराग्राफ से अथवा अध्याय से मिला दिया जाता है जिसमें कोई बौद्धिक साहचर्य तो नहीं मालूम पड़ता पर हमारे मानोमाड की अवस्था में जो एक रहस्य साहचर्य पूरा होता है उसे पकड़ने की याशिश भी जाती है। उदाहरण के लिए केस ज्ञायस की ‘वर्क इन प्रोग्रेस’ (Work in Progress) नामक पुस्तक से उस वाक्य की ओर सकेत किया जा सकता है जहाँ एक पात्र के मुँह के प्रभाव में आकर बातचीत करने के ढंग को यह कहकर अभिव्यक्त किया गया है कि He was talking *alcoholently*। यह *alcoholently* शब्दकोश में नहीं पाया जा सकता। परन्तु यह *alcohol* और *coherent* इन दोनों शब्दों के अर्थों का सम्मिश्रण है जो तत्स्थानीय और तात्कालिक परिस्थिति की अधिक सजीव रूप में अभिव्यक्त करने वाली अभीष्ट सिद्धि, जो ध्यान में रखकर गढ़ लिया गया है। उसी पुस्तक में एक स्थान पर मक्खियों की भिन्नभिन्नता का वर्णन करते हुए कहा गया है कि Flies go Rotandrinking round his Scarf। इस वाक्य में Rotandrinking शब्द में कुछ भी स्पष्टता नहीं। हाँ, इसके पढ़ने से मरोन्मत्त मक्खिया का डुल-मुल चित्र उपस्थित अवश्य हो जाता है। पर ज्ञायस का उद्देश्य इतना ही भर नहीं है। वह अपने पात्र की अन्तर्चेतना में प्रवेश करके वहाँ की स्थानीय स्मृतिया (Local memories) का भी चित्रण करना चाहता है। बात यह है कि वरिष्ठ पात्र डबलिन का रहने वाला था और जिस अर्थ प्रतियोगिता का वर्णन हो रहा है उसका मैदान Ratanda नामक स्थान में था। अतः एक डबलिन निवासी के लिए अपने परिचित स्थान के साथ बड़ी ही मधुर स्मृतियाँ गुँथी हुई हैं, इन स्थानों के नामोचार में ही उसके लिए एक मधुर संगीत है, पात्र के अचेतन में चिपटी हुई इसी भावना को ज्ञायस आपके सामने मूर्तिमान् करना चाहता है, मानो एक मनोविश्लेषक अपनी उपयुक्त सूचनाओं द्वारा अचेतन गतिधियों को चेतन क्षेत्र में लाने का प्रयत्न कर रहा हो।

इस तरह की भाषा का प्रयोग उपन्यास की नीन वस्तु है और यह है चेतना प्रवाह का प्रसाद। उस चेतना प्रवाह को तो सुलिसिस के अन्तिम भाग में देखिये, जहाँ के ४२ पृष्ठों में एक ही वाक्य है, बिना किसी तरह विराम या अर्ध विराम के, मानो कोई बरसाती नदी बड़े बड़े पर्वतों और जंगलों को रौंदती हुई बह गई हो। यह स्वप्न की भाषा है—वे स्वप्न, जो किसी तरह का अ-धन स्वीकार नहीं करते, मुख्यतः सांकेतिक होते हैं। हिन्दी में किसी ने चेतना प्रवाह में अपने को इस तरह बहने नहीं दिया है और यही कारण है कि हिन्दी-उपन्यासों में भाषा इस तरह तोड़ी मरोड़ी नहीं गई है। हाँ, जैनेन्द्र के उपन्यासों में कहीं

कहीं पर पूरे नाम नहीं दिने गए हैं,.....अथवा !! अथवा.....ऐसे-ऐसे निहों का प्रयोग अमर्य किया गया है। कभी-कभी उन्होंने समन्दर मन्दर, दूने दिने, ऐसे ऐसे व्याकरण विरुद्ध शब्दों का भी प्रयोग किया है। पर लेम्स चायस के छँट को निगल जाने वाला पाठक लेनेन्द्र के मन्दर से चकाने वाला थोड़े ही है! ए० ए० मेंडिलो (A A Mendilow) न लिखा है : “ये भाषा के ढाँचे को द्विगु मित्र करके उसमें सुचारु करते हैं। उनकी भाषा में आटूचियाँ होती हैं, वह वक्रगति में चलती हैं अनेक शब्दों के अंशों को जोड़कर एक नूतन शब्द गढ़ लिया जाता है, नये निक्के प्रचलित किये जाते हैं, अपूर्ण प्रसंगों की ओर संकेत मात्र कर दिया जाता है, सार प्रत्यक्ष शब्दों और उक्तेवक चित्रों की भरमार रहती है, चाहे समाजीकृत और लोकप्राप्त शब्द-नलीकों के प्रयोग में प्रेषणीयता खाने में जो एक सुविधा होती है उसका कुछ अंश में मजिदान ही क्यों न करना पड़े।” मैं इसे उपन्यासों के क्षेत्र में ध्यक्ति की, उसकी आत्म-निष्ठा की, उसके मनोविज्ञान की, विज्ञान ही कहूँगा।

लौकरी पद्धति को समय विपर्यय (Time Shift) कहा जाता है। इसी को क्या कालोहोल्म पद्धति (Chronological loop-holing method) कहा जाता है। काव्य कि इसमें क्या के विज्ञान के स्वाभाविक क्रम अथवा पात्रों के चरित्र विकास की सीधी गति को टुकड़-तुकड़कर ठरगियत किया जाता है। पात्रों के कार्य, उनके विचार तथा उनकी भावनाओं को उस रूप में प्रकट नहीं किया जाता जिससे कि यह पता चले कि वे एक स्थान पर आकर अपने विज्ञान-क्रम की एक मजिल पार कर चुके, अब इतनी दूरी तय करनी रह गई है, शेष को वे पीछे छोड़ आये। उनके उपन्यास की अन्तिम पंक्ति तक पाठक यह निश्चिन्त रूप से कहकर संतोष की साँस नहीं ले सकता कि कहानी अब इस बिन्दु तक पहुँच गई। जिस तरह सड़कें या मील के परचों से बानी तय की हुई यात्रा की दूरी का पता पाकर आरम्भ होता हुआ चलता है (बैसा कि पहले के उपन्यासों में होता था।) उस तरह की भावना इन उपन्यासों के पढ़ने पर नहीं होती। इस पद्धति के प्रयोग का सर्वोत्तम और स्पष्ट उदाहरण कोनार्ड के दो उपन्यासों ‘लार्ड जिम’ (Lord Jim) और ‘चांस’ (Chance) में पाया जाता है।

‘लार्ड जिम’ नामक उपन्यास की क्या सत्त्व में की है : “जिम एक जहाज पर काम करने वाला नौसेना का बहादुर और कर्तव्यनिष्ठ सैनिक है। परिस्थितियों की शिथिलता में आकर उसे अपने अधिकारियों के समक्ष में आ जाना पड़ता है। उसे विद्रोही करके पकड़ लिया जाता है और एक अगम्य की रूप में उसे न्यायानुस की कार्यवाहियों का सामना करना पड़ता है। वह पटथुत कर दिया जाता है, उसे अनेक प्रकार से अपमान का साधन होता पड़ता है, पर अन्त में उसकी कर्मिता, परिश्रम और इच्छा सब पर विजय पाती है और वह अपनी छोटी हुई पद-प्रतिष्ठा प्राप्त कर लेता है।” यही क्या है, पर इसे प्रकट करने में कोनार्ड ने ऐसे कौशलों से काम लिया है बिल्का यहाँ उल्लेख करना सम्य नहीं। हम उसी की चर्चा करे बिना सम्भव ठगते हैं, जिसे हमने Chronological loop-holing अर्थात् ‘कथा-क्रम का तोड़ मरोड़’ कहा है। जिमके विद्रोही और अगम्य प्रभावित हो जाने पर उसे कहीं-कहीं और दिन दिन अप्रत्याशों में काम करना पड़ता है, इसके वर्णन से उपन्यास आरम्भ होता है।

उसके बाद कथा मुड़ जाती है और विद्रोह के पूर्व की जिम की जीवनी की कथा कहने लगती है। चौथे अध्याय में हम न्यायालय का दृश्य देखते हैं जहाँ पर विद्रोह के मामले की जाँच हो रही है। यहीं पर मारलो नामक एक व्यक्ति से पाठकों का परिचय होता है। उनके बाद मारलो के मुख से हम विद्रोहियों की उस समय की बाह्य मुद्रावृत्ति का वर्णन पढ़ते हैं जिस समय वे सर्व प्रथम विचारार्थ न्यायालय के सामने उपस्थित हुए थे। साथ ही-माथ एक जर्मन पोताध्यक्ष से उस भड़प का वर्णन है जो नौ यात्रा के प्राप्त होने के पूर्व हो गई थी। बाद में हम न्यायालय के सामने उपस्थित होते हैं और न्यायाध्यक्ष की आत्महत्या की और उत्सुकता से देखने लगते हैं। तब एकाधिक अध्यायों में जिम मारलो से पोत विद्रोह की कथा कहता है। यहाँ पर उस फ्रांसीसी लेफ्टिनेण्ट के वार्तानाप की कथा है जो उसके और मारलो के बीच हुई थी **। आगे की रूप रेखा देने की आवश्यकता नहीं। यदि कोनार्ड के अन्य दो उपन्यास 'चान्स' और 'नास्टूमो' को देखा जाय तो उनकी कथा का विकास इसी गड्ढम गड्ढ रूप में उपस्थित होगा। इसी तरह का एक और उपन्यास अभी हाल में एस्टेनेन हडसन ने लिखा है, जिसका नाम है *Saga of Richard*

इस तरह के उपन्यासों में अतीत की अपरिवर्तनीय इष्टि, स्थिर और निर्जीव सत्ता स्वीकार नहीं की जाती, समय के प्रवाह से अलग कटे पड़े हुए पथर के रूप में अतीत को नहीं देखा जाता। अतीत है ही नहीं। जो-कुछ है वह प्रत्यक्ष वर्तमान है, जो पूर्वोक्त सब जगह, सब ओर छाया हुआ है। इसमें घटनाओं को इस रूप में उपस्थित करने की आवश्यकता नहीं जो वर्तमान और अतीत की पार्थक्य भावना को दृढ़ करता रहे। ऊपर हमने वर्तमान के ताने बाने पर अतीत के सूत के बुनने वाले उपन्यासकारों की चर्चा की है। यद्यपि उन्होंने प्रयत्न किया कि दोनों का पार्थक्य मिटे, पर उन्हें सफलता मिली ही नहीं थी। उनमें भूत और वर्तमान का सम्मेलन जनशब्द न्याय की याद दिलाता था, एक वृत्तगत फलैस्य न्याय की भावना नहीं ज्ञात करता था जैसा कि कोनार्ड के ये उपन्यास करते हैं। ऐसा मालूम पड़ता है जीवन के जिस सत् की सिद्धि के लिए जेम्स ज्ञायम, यकीनिया बुल्फ इत्यादि औपन्यासिकों ने सतह के नीचे जाकर एकान्त साधना की, उसी अमोघ की उपलब्धि में कोनार्ड ने भी अपनी औपन्यासिक चित्तवृत्ति को नियोजित किया है, पर इसके लिए उन्होंने पाताल में जाने की आवश्यकता नहीं समझी। उनके पैर इस बाह्य रण क्षेत्र में ही जमे रहे। उन्होंने बाध्यनिष्ठता, वस्तुपरकता को ही इस तरह प्रेरित किया, इतना सींचा कि वह आत्मनिष्ठता, मनसपरकता की सीमा से आ लगी। वस्तु(आन्त्रैक्टिव) मनस(सन्त्रैक्टिव) हो गई। जेम्स ज्ञायम की पद्धति दूसरी थी। वे सन्त्रैक्टिव को ही आन्त्रैक्टिव बनाकर पेश करना चाहते थे। कोनार्ड के उपन्यासों में जिस तरह कथा का स्वरूप टेढ़े मेढ़े मार्गों से चलकर उपस्थित होता है उसे पढ़कर चित्र निर्माण-निरत एक चित्रकार की कल्पना जगृत हो जाती है। कोनार्ड एक चित्रकार है। वह एक कथा चित्र की सृष्टि कर रहा है। पार्श्व उसकी निर्मित किया को देख रहा है। कैवास पर रंग की तुलिका कभी यहाँ चल जाती है, कभी वहाँ, कभी इधर, कभी उधर। उस पर किसी प्रकार का बन्धन नहीं। उस पर इसका प्रतिबन्ध नहीं कि पहले सिर बने, बाद में पीठ, तब पैर। नहीं, कभी भी कोई अंग बन जा सकता है। यदि उस पर प्रतिबन्ध है तो अपनी मधुर इच्छा और प्रेरणा का। इसी तरह साथ चित्र तैयार हो जाता है।

अंग्रेजी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी

कहा जाता है कि आलोचनात्मक और सृजनात्मक क्रियाएँ परस्पर विरोधी हैं, परन्तु इसके विरुद्ध अंग्रेजी साहित्य के महान् युग, महान् आलोचनात्मक क्रियाशीलता के युग भी रहे हैं। वस्तुतः दोनों प्रकार की प्रक्रियाओं का साहचर्य किसी भी युगान्तरकारी और मौलिक साहित्य के लिए स्वाभाविक ही है। सभी प्रकार के प्रयोगों, परम्पराओं के विस्फोट, कवि-संसार के पुनर्नियोजन के प्रयासों के पीछे एक सीमा तक सचेत जागरूकता होती है। यह सचेत जागरूकता वास्तविक सृजनात्मक साहित्य में अरतः ही प्रवेश कर पाती है और उसका विस्तृत और पूर्ण प्रकाश आलोचनात्मक कृतियों में ही हो सकता है। घोषणा-पत्रों और भूमिकाओं द्वारा यह काम सीधे सीधे होता है, परन्तु आलोचना के दूसरे स्वरूपों द्वारा भी उन मान्यताओं, मानसिक, नैतिक और सौन्दर्यात्मक विश्वासों की व्याख्या आवश्यक है, जिन्होंने नई रचना की प्रेरणा दी है। चाहे आलोचक सौन्दर्य की नई अभिव्यक्तियों का अभिज्ञान करे, अथवा उनके स्वागत में पौंवड़े बिछावे, जहाँ कहीं भी महान् साहित्य का जन्म हो रहा हो, आस-पास उसका होना आवश्यक है।

वस्तुतः यह कहा जा सकता है कि किसी युग की विशिष्ट एवं पृथक् प्रकृति को समझने के लिए हमें उसकी सृजनात्मक कृतियों से अधिक आलोचनात्मक उपलब्धियों के पास ही जाना चाहिए। अपनी प्रमुख सृजनात्मक सिद्धियों में, प्रत्येक युग अपने व्यक्तित्व को सार्वभौमिक मानवता, मनुष्य के सपनों, अरमानों, उल्लासों और विपादों के साथ घुला मिला देने में प्रयत्न होता है, किन्तु आलोचक के भीतर युग सबसे अधिक सचेत रूप से अपने को पहचानता है। और जैसे-जैसे मानवता अधिकतर आत्म-आघात की ओर बढ़ती गई है, आलोचनात्मक प्रक्रिया ने सृजनात्मक प्रक्रिया के क्षेत्र पर अधिकार कर लिया है। यहाँ तक कि पहले कहाँ कहा जाता था कि आलोचक को कवि होना चाहिए, आज अनुभव बिना जाने लगा है कि कवि को आलोचक होना चाहिए। हमारी वर्तमान विचार-धारा के अनुसार सच पूछिए तो आज आलोचना और सर्जना के बीच, विश्लेषणात्मक और समन्वयात्मक प्रक्रियाओं से अधिक का अन्तर नहीं है, जब कि पहले यह भेद कल्पना और तर्क अथवा दिव्यानुभूति और ज्ञान का-सा था। आज के युग का लेखक अपने परिचय के लिए एक कदम, या अपनी अनुभूतियों के लिए मान्यताओं की खोज करता है और उस सीमा तक एक प्रकार से वह आलोचक ही है।

उन्नीसवीं शताब्दी की हमारे लिए सबसे महत्त्वपूर्ण देन यही थी; और इसका सबसे निश्चित रूप आलोचना के क्षेत्र में है। उन्नीसवीं शताब्दी की आलोचना की दो मुख्य समस्याएँ हैं ज्ञान का विस्तार और पारस्परिक ज्ञान तथा मान्यताओं की स्थापना। आलोचना को कोलरिज (Coleridge) की देन असामान्य और विविध है और उसके सूक्ष्म वक्तव्यों के पुञ्ज से पाठक

सदा ही चमकृत और हवाशा होते रहेंगे। परन्तु सबसे अधिक उसने नई आलोचना की अग्रगणी इस रूप में की कि उसने साहित्य की सीमा रेखाओं को तोड़ डाला। उसने दर्शन की उस शाखा के, जो सौन्दर्य शास्त्र के नाम से फलती फूलती रही है और साहित्यिक समीक्षा के बीच सम्बन्ध को व्यक्त किया और आलोचना को ललित कलाओं के सामान्य अध्ययन का एक विभाग बनाकर स्थापित किया। अंग्रेजी समीक्षा आज जर्मन आदर्शवाद और उस समय के अन्य दार्शनिक सिद्धान्तों से आगे बढ़ चुकी है, लेकिन कोलरिज ने जो सीमाओं के विस्तार का चक्र प्रारम्भ किया उसे अभी तक सफलतापूर्वक उल्टा नहीं जा सका है।

उस विस्तार की प्रकृति को मैथ्यू आर्नल्ड (Matthew Arnold) ने सेंट-भ्युन (Sainte Beuve) के प्रभाव में आकर और भी आधुनिक रूप दिया; उसकी आलोचना में शुद्ध दार्शनिक और तार्किक सिद्धान्तों का स्थान ऐतिहासिक और समाज शास्त्रीय धारणाओं ने ले ली। सेंट भ्युन के लिए साहित्य रचनाओं का समूह-भाव नहीं है, जिनसे आनन्द उठाया जाय, बल्कि वह इतिहास के परिवर्तन की प्रक्रिया और ऐतिहासिक अध्ययन का एक माग है। यह धारणा कि साहित्यिक मान्यताएँ साहित्यिक युग सापेक्ष हैं, अथवा किसी युग का साहित्य मूलतः युग का लक्षण और उसकी अभिव्यक्ति है, आज हम लोगों के लिए इतनी स्वाभाविक हो गई है कि हम लोग इसके बिना सोच भी नहीं सकते। हमारे लिए यह कल्पना करना कठिन है, कि जिस सीमा तक और जैसी आत्म-चेतना हमारे भीतर आ गई है, वह कभी नहीं भी थी। आर्नल्ड के जो विक्टोरियन पूर्वामह थे वे हमें आज की शताब्दी में कुछ दाखियानूसी लग सकते हैं, किन्तु उसकी पद्धति स्थायी बन गई है। उसने आलोचना का जीवन, समाज और सम्बन्ध की उन विचाल समस्याओं के बीच, जो तब तक साहित्य की विशिष्ट समस्याओं के पीछे-पीछे थी, कुछ इस प्रकार लाकर खड़ा कर दिया कि अब हमारे लिए वापस लौटना असम्भव है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दो दशकों में कला की कला के लिए सीमित करने की प्रतिक्रिया हुई, परन्तु वह साहित्य और आलोचना के भीतर नैतिक और सामाजिक जागरूकता की बाढ़ को न रोक सकी। फिर उस प्रतिक्रिया ने साहित्य में रूप-विधान और विषय-वस्तु के बीच फिर से सन्तुलन स्थापित करने का कुछ काम तो किया ही। विक्टोरियन लेखकों ने विषय-वस्तु के महत्त्व पर जोर देने में शैली और कलात्मक की ओर बहुत कम ध्यान दिया। अतः वाइल्ड (Wilde) के इस विस्फोट में दूसरी पराकाष्ठा अनिवार्य ही थी—“पुस्तकें न नैतिक होती हैं, न अनैतिक; वे या तो उत्कृष्ट रचनाएँ होती हैं या निरुद्ध।” इस प्रतिक्रिया के पीछे वस्तुतः टेक्नीक के महत्त्व की ओर लौट चलने की भावना उतनी नहीं थी जितनी एक प्रकार की मानसिक थकान, शून्यवादिता अथवा अर्थरूपता, जिसे ‘शताब्दी का अन्त’ (fin-de-siècle) कहकर बयान किया जाता है। वह राष्ट्रीय चेतना के पतन की अभिव्यक्ति थी। आस्थावाद और उत्साह का स्थान छिड़नेपन, हवाशा एवं भाव निरपेक्षता ने ले लिया। आलोचना के इतिहास के दृष्टि-कोण से, यह सौन्दर्यवादी आन्दोलन सिद्धान्त न होकर एक मनस्थिति मात्र था। कम से-कम इंग्लैण्ड में उसे फ्रान्स जैसी कोई शक्ति या संता नहीं प्राप्त हुई। फिर मी पेटर (Pater) का प्रभाव आलोचना में कुछ अधिक स्थायी है। परन्तु उसकी स्थिति वाइल्ड और अन्य व्यक्तियों से भिन्न है, यद्यपि उन्हें अक्सर एक ही भाव से तोला गया है। पेटर रूप-विधान को नहीं, बल्कि रूप-विधान और विषय-वस्तु के सम्पूर्ण सादात्म्य को अष्ट साहित्य का विशिष्ट लक्षण

मानता है, जिसे वह 'वाणी और आन्तरिक आलोक का परिष्कृत संयोजन' अथवा 'पूरी ईमानदारी के साथ कलाकार के निकटतम सत्य का परिग्रह' कहता है। उसकी पुष्टाई ईमानदारी के लिए है और ईमानदारी वाइल्ड और दूसरों का शक्तिशाली गुण नहीं है। पेट्र के सिद्धान्त की मुख्य बात यही है कि लेखक का उद्देश्य 'न जगत्, न मात्र मयार्थ, बल्कि वैसा वह सब उसे लगे' वैसा व्यक्त करना है। स्पष्ट है कि यह विद्रोह विक्टोरियन उपदेशवाद के विरुद्ध उठना नहीं है जितना मयार्थवाद और प्रकृतवाद के विचारों के विरुद्ध। यह एक प्रभाववादी विचार धारा है, जो माध्य के उलट पेर के बीच होती हुई आलोचना में अब तक प्रवहमान है।

बीसवीं शताब्दी के परिवर्तित युग, उसकी नई दृष्टियाँ और आवश्यकताओं के साथ, आर्नेल्ड के प्रभाव में भी एक अनिवार्य अन्तर आ गया है। इलियट (Eliot) का कहना है कि कोई भी पीढ़ी कला में ठीक उसी प्रकार कवि नहीं रखती जिस प्रकार अन्य पीढ़ियों ने रखी। हर काल और हर कलाकार के लिए एक ऐसा मिश्रण आवश्यक होता है; जो जीवन की घात को कला में ढाल सके, और प्रत्येक पीढ़ी दूसरों की अपेक्षा अपने ही मिश्रण को अधिक पसन्द करती है। अतः हर युग का काम अपनी अलग आलोचना से ही नलेगा। परन्तु आलोचना सदा कुछ प्रभावों के बीच चक्कर खाती रही है : जैसे व्याख्या और मूल्यांकन, रूप और विवरण, बन्तुप्रकृता और आत्मनिष्ठता और फिर सनसे निस्तुत और मूलभूत द्वन्द्व तो साहित्य और जीवन के बीच ही रहा है। रिनैसॉ (Renaissance) कालीन आलोचना में इसका स्वरूप मनोरञ्जन बनाम शिक्षण का है और निओ-क्लासिकल (Neo-classical) युग में नीयल बनाम स्वभाव का; रोमांटिकी (Romantics) ने इस सार्द को दृष्टा और दृश्य अथवा स्थल और सत्य के सम्मिलन द्वारा पाटने का प्रयत्न किया। परन्तु जैसे जैसे रोमांटिक लहर उतरती गई, यह द्वन्द्व फिर आ सड़ा हुआ और आर्नेल्ड तथा पेट्र के दृष्टिकोणों में मूर्त हो गया।

ये दोनों दृष्टिकोण, कि साहित्य की साहित्य के अथवा किसी अन्य वस्तु के रूप में देना जाय, कुछ परिवर्तनों के साथ, जो नये सौन्दर्य सिद्धान्तों, मनोविज्ञान या इधर की समाज शास्त्रीय प्रवृत्तियों के कारण आवश्यक हो गए थे, बीसवीं शताब्दी की आलोचना में परिलक्षित होते हैं। परन्तु इस शताब्दी के तृतीय दशक के आठ-पान तक, इनकी पुनरावृत्ति के पूर्व, अंग्रेजी समालोचना की कोई निश्चित दिशा नहीं जान पड़ती। इस शताब्दी के प्रारम्भ में अंग्रेजी कविता की तरह आलोचना की भी दशा है, जिसमें प्रसरता या किसी प्रबल अन्तर्वेग अथवा दृष्टि धारणा का अभाव है। शताब्दी के प्रारम्भ में न किसी समालोचक, न किसी आलोचना विभाग को ही प्रबल कहा जा सकता है। मैथ्यू आर्नेल्ड और पेट्र दोनों ही के प्रभाव निम्नित दोनों और विविध वेगों में काम करते दिखाई पड़ते हैं। आर्नेल्ड की समालोचना में अन्तर्निहित नैतिक आग्रह के विरुद्ध 'कला कला के लिए' वाली प्रतिक्रिया का न तो रिश्ता ही हुआ और न उसकी स्पष्ट रूपरेखा ही स्थापित हुई। साधारणतः समालोचकगण उदार, सुविधानुसार गुणदर्शी और सतह पर ही विचारने वाले रहे। सेन्ट्सबरी (Saintsbury) जैसे समालोचक को इस उदात्तापूर्ण सिद्धान्तहीनता से अलग करना कठिन ही है। परन्तु इस समालोचना में एक अच्छी बात थी। उसके पास एक उन्माद, परिष्कृत कवि और अत्यन्त निम्न रचनाओं का भी आनन्द उठाने की क्षमता थी। इन आलोचकों की पद्धति कुछ तो प्रभाववादी और कुछ पादित्यपूर्ण थी; किसी कृति या कृतिवार की समीक्षा में समालोचक की अपनी प्रति-

मिया का अन्धका यामा वर्णन होता था, कुछ कृति के संघटन को प्रदर्शित करने का प्रयास; और कुछ कृतिकार के जीवन, अम्यास और दृष्टिकोण के सम्बन्ध में सूचनाएँ दूना करती थीं।

गम्भीर समालोचना के क्षेत्र में यह विद्वताग्राही परम्परा ही सम्भवतः सबसे अधिक हितपूर्ण थी। सेन्ट्सबरी की उदार वाचालता, एडमण्ड गॉस (Edmund Goss) के छुट पुट जीवन चरित और प्रभाववादी शतचीत, एडवर्ड डाउडन (Edward Dowden) के ऐतिहासिक और मनोवैज्ञानिक आविष्कार, मिडनी कॉलमिन (Sydney Colvin) का जीवनी-मीक्षा एवं सम्पादन सम्बन्धी कार्य, ए० सी० ब्रैडले (A C Bradley) का कोनरिव की हैली में चिन्तनपूर्ण अध्ययन, सी० एच० हरफर्ड (C H Herford) की स्पष्ट विन्दु श्रुद्ध कृतियों, जे० डब्ल्यू० मैकेल (J W Mackail) की मननशील सौन्दर्यात्मकता, ऐण्ड्रू लैङ्ग (Andrew Lang) की मानव शास्त्रीय और ऐतिहासिक समालोचना, ये सब शताब्दी के मोड़ पर अंग्रेजी समालोचना की सम्पन्नता और साथ ही विविधता की द्योतक हैं। अभी भी विद्वान् लोगों की धारणा थी कि आलोचक के रूप में उनका भी कुछ काम है। विद्वानों और समालोचकों के कार्यों का विशिष्टीकरण उस सीमा तक इस्लैण्ड में कभी नहीं हुआ जहाँ तक अमरीका और जर्मनी में। सभी विद्वान् आलोचकों की दृष्टि की प्रवृत्ति रुढ़िवादी ही रही; उनका अधिक ध्यान उन्हीं रचनाओं की ओर था जो काल की कमीदी पर लसी उतर चुकी थीं और उनकी सूक्ष्म पैठ और उदारता का उतना अधिक प्रसाद समकालीन साहित्य को नहीं प्राप्त हुआ। आर्थर सिमन्स (Arthur Symons) की छोड़कर, जो सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण के अतिवादियों में से अकेला ही बच रहा था, बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ के अभ्येता आलोचक-गण आर्नल्ड और पेटर के सम्मिलित प्रमाण में ही काम करते रहे।

अमरीका के नव मान्यतावादियों ने पेटर के विचारों को फिर से ढालकर, एक नये वेश और परोक्ष रूप में फिर से ला लड़ा किया। टी० एस० इलियट (T. S. Eliot) ने इरविंग बैबिट (Irving Babbitt) से इस दृष्टिकोण की प्रहण किया कि व्यक्तित्व सम्बन्धी रोमाण्टिक सिद्धान्त में एक अनिवार्य उन्मुक्तता विद्यमान है। इस प्रकार प्रभाववाद, आत्मनिष्ठा और सम्पूर्ण व्यक्तिवादी परम्परा के विरुद्ध आधुनिक साहित्य की प्रतिक्रिया का अभियान प्रारम्भ हो गया। चक्र एक बार फिर घूमकर संयम, संस्कार और निर्वैयक्तिकता पर आ पहुँचा।

इलियट के समीक्षात्मक सिद्धान्तों के साधारण आधारों का वर्णन उनके “ट्रैडिशन एण्ड दी इण्डिविजुअल टैलेंट” (Tradition and the individual talent) नामक निबन्ध में हुआ है। इसमें वह “किसी कवि की प्रशंसा करते समय उसकी कृतियों के उन पहलुओं पर जोर देने की प्रवृत्ति” की निन्दा करता है “जिनमें वह औरों से कम-से कम मेल खाता है। कृतियों के इन्हीं पहलुओं या अंशों में हम वे कुछ पाने की कल्पना करते हैं जो कलाकार के बिल्कुल अपने हैं, जो उसके विशिष्ट तत्त्व हैं। बड़े सन्तोष के साथ हम पूर्वगमियों से कवि की भिन्नता की विवेचना करते हैं, विशेषतः निकट अतीत के अंग्रेजों से। हमारा प्रयास होता है कि कुछ ऐसा पा जायें जिसका हम अलग करके रस ले सकें, जब कि यदि हम किसी कवि के पास बिना इस पूर्वग्रह के जायें तो हम पाएँगे कि उसकी रचना का सबसे सुन्दर ही नहीं, बल्कि सबसे व्यक्तिगत भाग वही है जिसमें विगत कवि, तथा पूर्वज अपनी भ्रमरता की सबसे शक्तिशाली ढंग से प्रतिष्ठित करते हैं।” इसके आगे इलियट

कहता है कि "किसी कवि को अपने मन में केवल अपनी ही पीढ़ी को लेकर नहीं बरिह इस भावना के साथ" खूबन करना चाहिए कि "होमर से लेकर आज तक यूरोप का सारा साहित्य, और उसके अपने देश का सम्पूर्ण साहित्य उसके साथ साथ जो रहा है और साथ-ही साथ उसका विन्यास-क्रम चलता जा रहा है" "कलाकार की प्रगति एक निरन्तर आत्मोत्सर्ग है, व्यक्तित्व का अन्वर्त श्रवसान है।" अतः इलियट के निष्ठ कवि की रोचकता उसी व्यक्तिगत श्रुतभूतियों में नहीं है और न उनका परिशीलन ही उसका काम है। उसका कहना है कि "कविता भावना की उन्मुक्तता नहीं, बरिह भावनाओं से पलायन है। वह व्यक्तित्व का अभिव्यञ्जना नहीं, बरिह व्यक्तित्व से खचना है।"

यूरोपीय संस्कृति के सामूहिक बुद्धि स्वास्थ्य और एकरूपता को फिर से प्रतिष्ठित करने के उद्यम में इलियट इस सिद्धान्त तक पहुँचा। उसका कहना है कि यूरोपीय मानस में एक व्याकृति उत्पन्न हो गई है। शेक्सपीयर (Shakespeare) और स्पेन्सर (Spencer) तक के काल में एकरूपता तथा बौद्धिक एवं नैतिक चेतना की समन्वयित परिलक्षित होती है। ड्राइडेन (Dryden) के काल से विघटन प्रारम्भ हो जाता है और कविता समूचे राष्ट्र-मानस की अभिव्यक्ति नहीं रह जाती है। रोमांटिकों के समय से एक व्यापक पतन होने लगता है, जो पूरी गति के साथ अग्र तक चला जा रहा है। इस अग्रगति के उसने कई कारण सुझाए हैं। उसके अनुसार अन्ततोगत्वा यह पतन सम्भवतः अर्थ-व्यवस्था और धर्मों के उल्लंघन पर ही आधारित है। लेकिन उसका सबसे अधिक बल इस कारण अथवा लक्षण पर है कि कवि ने दर्शन और धर्म का कर्तव्य भी अपने ऊपर आरोपित कर लिया है। विशेषतः इसका अपराधी रोमांटिक युग रहा है कि व्यक्तिगत कवि-दृष्टि के आधार पर दर्शन खड़ा किया जाय। आज का सबसे बड़ा कुकृत्य यही है। व्यक्तित्व के इस भ्रामक महत्त्व के निरोध का उपाय यही है कि यूरोपीय मानस की एकरूपता पुनः प्रतिष्ठित की जाय। इस उद्देश्य के अनुसार कवियों और लेखकों को अपने धर्म और दर्शन की व्याख्या करना छोड़ देना चाहिए।

इलियट की दृष्टि में विरोधामास यही है कि कवि बात तो अपनी तरह करे, लेकिन अपनी तरह सोचे नहीं। इसी कारण अमेरीकी कविता पर इलियट का प्रभाव कुछ यों पड़ा है कि एक अनुगार आत्मालोचना पर बरती जा रही है; संशयों और संघर्षों द्वारा ढके होते हुए उत्साह का एक दशावधि विद्यमान है। एक विशेष सापमान के नीचे उतरकर प्रेरणा का जीवित रहना सम्भव नहीं है और इलियट ने कुछ ऐसा पाला मारा है कि उसकी और उसके अनुचरों की रचनाएँ बहुत कम हो गई हैं।

इलियट के इस अनीते आत्म विरोध का छोट टी. ई. हूलम (T. E. Hulme) में है। हूलम ने अपनी कृतियों की भाषा और गूढ़ता की तुलना में कहीं अधिक प्रभाव समीक्षा की विचारधारा पर डाला है। उसने संघर्ष, निर्वैयक्तिकता और कल्पना की तीव्र शुष्कता का प्रतिपादन किया। उसने रुसो (Rousseau) की पारखी का पहरण किया कि मनुष्य मूलतः संस्कारवाला है। उनकी प्रतिक्रिया है कि प्राथमिक पाप (original sin) में विश्वास किये बिना किसी महान् साहित्य का खूबन नहीं हो सकता। उसने प्रगति के विश्वास पर तथा समस्त आधुनिक 'शास्त्रान्' कला पर चोट की और कहा कि बाइजेंटाइन (Byzantine) की धर्म सामितिक विशेषताएँ-भाव ही अनुकरणीय हैं। उसने 'जीवन के प्रति धार्मिक दृष्टिकोण' के

पक्ष में 'मानववादी दृष्टिकोण' को अस्वीकार कर दिया। इलम के सामान्य दृष्टिकोण ने इलियट को काफी प्रभावित किया तथा उसके द्वारा प्रतिपादित शिल्प नियमों एवं पशु, शुष्क और स्पष्ट विषयों के प्रति आग्रह ने विम्बवादी कवियाँ और आलोचकों को।

इलियट की आलोचना में सबसे रोचक बात यह है कि उसने 'कविता की निष्ठा' को 'एक ऊँची कोटि के आनन्द-लाभ' के रूप में सिद्ध करने का साहसपूर्ण उद्योग किया है, जब कि उसका सारा दृष्टिकोण गहन घासिक है। वस्तुतः इलियट ने एक प्रकार से आर्नल्ड के उस संकटमय विवर्णन की पुनरावृत्ति हुई है कि कविता से धार्मिक आश्वासन की अपेक्षा की जाय। वर्ड्सवर्थ (Wordsworth) के विषय में लिखते समय आर्नल्ड ने कहा था : "कविता ही सत्य है, दर्शन मरीचिका मात्र।" और उसके बाद उसने बढ़कर शेली को 'विषय वस्तु के अभाव' के कारण फटकारा भी। इलियट के सामने इतना स्पष्ट है कि कविता क्या नहीं है। वह कहता है, "निस्सन्देह कविता नैतिक आचार का प्रतिपादन नहीं है और न राजनीति का निर्देश है, और न ही धर्म का कोई समन्वय ही है।" फिर कुछ दिवसों के बाद, तर्कपूर्णता से अधिक ईमानदारी से प्रेरित होकर वह आगे जोड़ता है, "साध-ही-साध कविता का कोई-न कोई सम्बन्ध नैतिकता ही क्या, राजनीति से भी अवश्य है, यद्यपि हम कद नहीं सकते कि क्या है।" वह बड़ी देनों टायलर प्रस्त करने की विधि है जिसका आर्नल्ड की विशेष अभ्यास है। फिर भी, इलियट अपनी स्थिति आगे चलकर स्पष्ट करता है, "अगर प्रश्न यह हो कि मुझे शेक्सपीयर की अपेक्षा दान्ते (Dante) की कविता क्यों प्यारी है तो मैं कहूँगा कि उसमें जीवन-रहस्य के प्रति एक अधिक स्थिर प्रज्ञा का उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।" शेक्सपीयर हमारे सामने जीवन रहस्य की समस्या का कोई समाधान नहीं रखता। वह जीवन की समस्या को उसके अत्यन्त आग्रहपूर्ण रूप में प्रस्तुत कर देता है और फिर हम अपने अनुभवों के सहारे छोड़ देता है। इसके विपरीत दान्ते के पास अक्वीनास (Aquinas) की प्रणाली का सम्बल था, मध्य युग के सम्पूर्ण नियमित और स्थिर जगत् का सहारा था। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि स्थिर-बुद्धि और ऐक्य, विज्ञान-पूर्व युग की पूर्वोक्ता थी और उसकी पुनर्प्राप्ति एक स्थिर परम्परा की अनुभूति द्वारा ही हो सकती है जिसकी जड़ें अतीत में जमी हैं और जो आज की वास्तविकता से विच्छिन्न हो।

आलोचना की इस द्विविधा का एक अन्य प्रधान उदाहरण हमें आई० ए० रिचार्ड्स (I A Richards) में मिलता है। उसकी पद्धति तो वैज्ञानिक है परन्तु उसका साध्य एक प्रकार की आध्यात्मिक संस्कृति है, जिसके विनाश की आशका विज्ञान से है। मनोविज्ञान और अर्थ-विज्ञान (Semantics) के प्रयोग द्वारा रिचार्ड्स ने साहित्यिक मूल्यांकन की अनिश्चयात्मकता को कम करने का प्रयास किया। अस्पष्ट प्रभाववाद के विरोध में उसने साहित्यालोचन को एक निश्चित विज्ञान बना डाला। उसने प्रत्येक शब्द के कार्य और साहित्यिक कृति में शब्दों के पारस्परिक सम्बन्ध, दोनों का अनुशीलन किया और समीक्षात्मक विश्लेषण का एक उपकरण प्रस्तुत किया। लेकिन इलियट की ही भाँति रिचार्ड्स भी कुछ उसी प्रकार के विरोधाभासों में उस समय फँस जाता है जब वह सन्तोषप्रद साहित्यिक मूल्यों का सिद्धान्त निर्धारित करने की चेष्टा करता है। रिचार्ड्स के अनुसार मूल्यों के एक सामान्य सिद्धान्त की स्थापना आवश्यक है, "इसलिए कि आलोचक को प्रतिष्ठित किया जा सके, स्थापित मान्यताओं की दावस्टाय

के से आक्रमणों से रक्षा की जा सके, इन आदर्शों और जन रुचि के बीच खाई को पाटा जा सके और शुद्धिवादियों और संस्कार-च्युत लोगों की परंपरा आचार नीति से कलाओं को बचाया जा सके। एक ऐसे सामान्य मूल्यों के सिद्धान्त को आवश्यकता है जो इन वक्तव्यों को कि 'यह अच्छा है, वह बुरा है' अस्पष्ट या मनमाना बनाकर ही न छोड़ दे।" रिचार्ड्स ने मानव वृत्ति के पक्ष में नैतिक आचार का परित्याग किया और कहा कि वो-कुछ भी हमारी स्वाभाविक एपेक्षा (appetancy) अर्थात् एक प्रकार की अचेतन अभिलाषा को तृप्त करता है, वह मूल्यवान् है और जितनी अधिक स्वाभाविक एपेक्षाओं की तृप्ति उनके द्वारा होगी, उतना ही वह अधिक मूल्यवान् होगा। प्रत्येक अनुभव अपने में शिथिल होता है और उसके अनुसरण के लिए किसी हेतु की आवश्यकता नहीं है। अतः अधिकतम शिव की उपलब्धि के लिए, नैतिकता का समस्त अमनोवैशानिक बलपनाओं से मुक्त किया जाना और परिस्थितियों के परिवर्तन के साथ बदलना आवश्यक है। रिचार्ड्स की इस दृष्टि को एक प्रकार की प्राकृतिक नैतिकता कहा जा सकता है, क्योंकि कोई भी बेंची-बेंचार्ड आचार-परिपाटी ही आज या कल अग्रगण्य ही हमारी आकांक्षाओं में व्याघात उत्पन्न कर देगी। चार्मिक अथवा नैतिक प्रणालियों को उत्पन्न पेंकने के पश्चात् मूल्यों का यह समस्त सिद्धान्त-कुल इस प्रश्न पर ही केन्द्रित हो जाता है कि मानव की सर्वाधिक मूल्यवान् कौनसी वृत्तियाँ हैं। यहाँ पर कविता का प्रवेश होता है, क्योंकि कलाकार ही एक ऐसा व्यक्ति है जिससे हमें मूल्यवान् अनुभूतियों प्राप्त होने की सबसे अधिक सम्भावना है, वह एक ऐसा विन्दु है जहाँ मानव की परिपक्वता अपने को व्यक्त करती है। इसके अतिरिक्त कवि की अनुभूति उन आवेगों के समन्वय की अभिव्यक्ति है, जो दूसरों में अमी अस्पष्ट या दृढ-शील हैं। उसकी कला कृति उस वस्तु का विन्यास है, जो शीलों में अमी अव्यवस्थित अवस्था सङ्गुल है। वह उदाहरण है "जीवन के ब्रह्म निर्वान" (Fine conduct of life) का, जिसका जोड़ उन प्रतिक्रियाओं के जालिखपूर्ण विन्यास में है जो इसी सूत्र में हैं कि सभारण्य नैतिक सृष्टियों उन्हें छू नहीं सकती। रुचि विचार अथवा असंस्मृत प्रतिक्रियाएँ किसी अन्यथा प्रवासनीय व्यक्ति में, मात्र श्रुतियों के हाथ समान नहीं होतीं। वस्तुतः वे मौखिक बोध हैं जिनसे अल्प दुर्गुणों का जन्म होता है।" इस प्रकार यह मूल्य सिद्धान्त, कला को एक प्रकार का सौन्दर्यवादी धर्म बना देने का प्रयास है, जो बरबन पेटर की याद दिला देता है।

रिचार्ड्स की धारणा है कि केवल धर्म ही नहीं, सभी बेंची बेंचार्ड मान्यताएँ कविता की विरोधी हैं। उनके अनुसार समस्त का यह निर्विवाद सिद्ध कर दिया है कि हमारी सबसे महत्त्वपूर्ण भावनाएँ बिना किसी विश्वास की मध्यस्थता के, जाग्रत और सुप्त की जा सकती हैं। हमें ध्यान रखना है कि कवि जो कुछ कहता है, आवश्यक नहीं कि यह सत्य ही हो। "उसकी वाणी भावना में फूटती है" न कि तर्क अथवा दर्शन में। यह नहीं कि कवि की अर्थ-प्रतिज्ञा (Pseudo-statement) अनिवार्यतः झूठ ही हो। वह एक शब्द-विन्यास-मात्र है, जिसकी वैज्ञानिक सत्यता या असत्यता का कोई प्रश्न ही नहीं उत्पन्न होता। फिर भी रिचार्ड्स शीघ्र ही इस परिणाम पर पहुँचता है कि विश्वास हमें अपने और सत्ता के नियम में अधिक स्पष्ट अनुदेष्टा कविता को मंच करता जा रहा है। जब तक कवि एक शिशुमूर्त सुधता की स्थिति में पड़ा रह सकता था, वह अपनी कल्पना के ताने-बाने बुनने के लिए स्वतन्त्र था। लेकिन अब, जब

उसके बहुत से वक्तव्यों और निश्चित यथार्थ में टकराहट पैदा होती जाती है, उसके लिए दो ही रास्ते रह गए हैं, या तो वह जादू की दुनिया में लौट जाय या मानसिक अनुरता का शिकार बने। विज्ञान ने अतीत के उस समस्त प्रतीक कोष को ही रखते में ढाल दिया है जिससे कविता की जाली बुनी जाती थी। विज्ञान हमारे ऊपर जगत् को एक यथार्थवादी दृष्टि लादता चला आ रहा है, जो रिचार्ड्स को अपनी समस्त वैज्ञानिक प्रणाली के बावजूद, अग्रणी नहीं है। वह एक प्रकार के अकेलेपन, अनिश्चय और अर्थहीनता की भावना की शिकायत करता है; और उस जीवनदायी रस के लिए सड़पता है जो उसे लगता है कि 'सहसा सूख गया है।' रिचार्ड्स की ये बातें एक धार्मिक तृप्ति और पुराने रहस्यवादी प्रमाणों और पूर्णताओं की स्पृहा की भाँति मालूम पड़ती हैं, उसी जीवनदायी विश्वास की भाँति, जिसकी प्यास इलियट को भी तड़पाती है।

जिस समय रिचार्ड्स मनोविश्लेषण शास्त्र के प्रभाव में अपने 'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज़्म (Principles of Literary Criticism) का आयोजन कर रहा था, उस शास्त्र की प्रक्रिया राबर्ट ग्रेव्स (Robert Graves) जैसे व्यक्तियों में कुछ अधिक अनाधित रूप में हो रही थी। 'काव्यात्मक निर्विवेक' (Poetic Unreason) जैसे शब्दों के प्रयोग द्वारा कविता और स्वप्न एवं अचेतन मन के बीच के अस्पष्ट और अनिश्चित क्षेत्र को पहले पहल नापने का प्रयास किया गया। आलोचना का यह पहलू, जिसे हर्बर्ट रीड (Herbert Reed) ने और भी विकसित किया, अति यथार्थवाद में परिणत हुआ और समकालीन अंग्रेजी साहित्य तथा समालोचना पर उसने गम्भीर प्रभाव डाला है। फिर भी, फ्रायड के मनोविज्ञान की छाप साहित्यालोचन पर मूल्य निर्देशन की दृष्टि से उतनी नहीं पड़ी जितनी उद्मथ की दृष्टि से। इसकी चेष्टा की गई कि साहित्यिक कृतियों की व्याख्या उनके मनोवैज्ञानिक स्रोतों के सदर्भ में की जाय। परन्तु इस प्रकार की व्याख्या और कृति के मूल्य में सम्बन्ध क्या है, इस पर साधारणतः प्रकाश नहीं डाला गया। वस्तुतः समालोचना का यह निकाय एक प्रकार की इतिहास प्रणाली है, जो निर्यातात्मक नहीं है। इतिहास—अर्थात् किसी कृति को प्रेरित करने वाली परिस्थितियों की व्याख्या—के रूप में यह प्रणाली उस परम्परागत 'पृष्ठभूमि और प्रभाव' वाली शैली से केवल पद्धति में ही भिन्न है, (उद्देश्य में नहीं) जिसका प्रतिपादन उसी काल में वर्जिनिया वुल्फ (Virginia Woolf) जैसे आलोचकों द्वारा हो रहा था। मनोविश्लेषण शास्त्र ने साहित्यालोचन के लिए एक ही साथ चुनौती और सहारे दोनों का काम किया। निस्सन्देह इस शास्त्र ने काव्य सृजन के उन अँधेरे क्षेत्रों को प्रकाशित करने में सहायता दी जिसकी देहरी से आगे परम्परावादी आलोचक नहीं जा सके थे। लेकिन इस नये ज्ञान ने जिस दृश्य का उद्घाटन किया वह बहुत रुचिकर नहीं था। इसीलिए रिचार्ड्स ने इसके सम्बन्ध में कहा कि "शास्त्रों और विज्ञानों में सबसे अधिक घातक शास्त्र का कार्य तो अब प्रारम्भ हो रहा है," यद्यपि स्वयं रिचार्ड्स की पद्धति का उद्गम इस शास्त्र में ही था। रिचार्ड्स की आशंका है कि हमारे विश्वासों पर मनोविश्लेषण-शास्त्र का प्रभाव पड़ने से एक मानसिक उन्मूलन (Mental chaos) का जन्म होगा, क्योंकि मनोविश्लेषण के उपरान्त हमारी भावनाओं और वृत्तियों के समर्थन में मात्र शारीरिक न्याय के और कुछ रह नहीं जाता। बहरहाल, इस नये विज्ञान के मोहक इन्द्र जाल से समालोचना की रक्षा इन आशंकाओं के कारण नहीं हुई। मूल कारण यह था कि आलोचना का सम्बन्ध सदैव कृति के प्रभाव से अधिक होता है, उसके उद्गम से कम, निर्यात से अधिक, व्याख्या से

कम । मूल प्रश्न मूल्यांकन का ही है ।

मनोविश्लेषण शास्त्र का प्रभाव इस कारण भी व्यापक और स्थायी न हो सका कि उसी काल में, बराबर गहरे होते हुए राजनीतिक और आर्थिक संकट के दबाव में पड़कर, आलोचना व्यक्ति से हटकर विस्तृत सामाजिक दृष्टि की ओर बढ़ने लगी । यह विश्वास अधिन-से अधिक बढ़ने लगा कि व्यक्ति और हमारी सम्पूची संस्कृति का माय्य आत्म ज्ञान पर उतना निर्भर नहीं करता जितना सामाजिक और राजनीतिक घटनाओं की दिशा पर । मार्क्सवादी विचारधारा के प्रभाव से शक्ति लाभ करके, समाज शास्त्रीय दृष्टिकोण ने आलोचना की एक नई दिशा और आग्रह प्रदान किया । रिक्वार्ड (Rickward), एडवर्ड अपवार्ड (Edward Upward) तथा राल्फ फॉक्स (Ralph Fox) जैसे कई नवोदित आलोचकों ने सामाजिक दृष्टिों द्वारा साहित्य की व्याख्या करते हुए निबन्ध लिखे । लेकिन फ्रायडवादी आलोचकों की ही भाँति इन्होंने भी उद्गम की व्याख्या एवं कला कृति के मूल्य के बीच सम्बन्ध पर कोई प्रकाश नहीं डाला । यह बात काटवेल (Caudwell) के 'इल्यूजन एंड रियलिटी' (Illusion and Reality) के सम्बन्ध में भी, जो साहित्य के उद्गम पर सबसे अधिक प्रभावशाली मार्क्सवादी ग्रन्थ है, पूर्णतः सत्य है ।

इस पुस्तक का मुख्य प्रकरण यह है : वैज्ञानिक अपनी प्रयोगशाला में सत्य पदार्थ-जगत् का एक अश्व लेजर बैठ जाता है और उसकी गति और गुण का इस प्रकार वर्णन करता है जैसे यह अश्व ही सम्पूर्ण पदार्थ-जगत् हो । यह वैज्ञानिक भ्रान्ति हुई । इसी प्रकार कवि भी पदार्थ-जगत् का एक डुब्बा जुलू लेता है और उसकी गति और गुण का वर्णन इस भाँति करता है जैसे यह सम्पूर्ण सत्ता ही, न केवल उनकी अपनी इच्छा और कल्पना का, बल्कि समस्त मनुष्य की इच्छा और कल्पना का है । यह काव्यात्मक भ्रान्ति है । सत्य यह है कि अपने पदार्थ अश्व और सम्पूर्ण पदार्थ-जगत् की सापेक्षता के बीच वैज्ञानिक, अपनी आर्थिक अनुभूति और इच्छा एवं कल्पना के सम्पूर्ण सत्ता की सापेक्षता के बीच कवि, ये दोनों ही प्रकृति के विरुद्ध मनुष्य के सघर्ष के दो प्रयुक्त हैं, जिनकी सतत परिस्थिति से ही जीवन कम बनता है । सत्य न केवल पदार्थ है और न केवल चेतना ही । सत्य दोनों के सक्रिय द्वैतात्मक सम्बन्ध में निहित है । मनुष्य और प्रकृति, चेतना और पदार्थ के इस निरन्तर संयोग और वियोग के पल-पल परिवर्तित परिणाम का ही नाम सत्य है ।

ज्ञान और अनुभव के इस मार्क्सवादी सिद्धान्त के आधार पर काटवेल अमेरीका काव्य के इतिहास को फिर से लिखता है, काव्य-सत्य का निराकरण करता है और भविष्य की ओर देखता है । उदाहरणतः उसके अनुसार शेक्सपीयर ने अपनी ट्रेबलियों में उसी सघर्ष की अभिव्यक्ति की है जिसे हमने आगे चलकर पूँबीनार के लक्षण के रूप में जाना, जो स्वतन्त्रता के लिए व्यक्ति की अबाध्य लालसा और समाजवादी आर्थिक संघर्ष की रुढ़िप्रस्त वर्ज्यताओं का सघर्ष है । एंगेल्स के अनुसार "अनिवार्यता का परिज्ञान ही स्वतन्त्रता है" और जूँटि रोमियो, बुनियाट, मैकनेय और ओथेलो के पात्र उक्त परिज्ञान नहीं था इसलिए उन्हें ट्रेबेदी का शिकार होना पड़ा ।

काव्य के इस सिद्धान्त का प्रतिपादन करते हुए, काटवेल की स्थापना है कि कविता की अनर्थप्रभावना व्यक्ति अपना प्राकृतिक और सामूहिक अथवा सम्य मानव के बीच होने वाले

संपर्क पर आधारित है। काव्य का सत्य उसके वक्तव्यों में नहीं, बल्कि उस सामूहिक भावना में है, जिसकी अभिव्यक्ति उसमें होती है। कविता के चित्र स्वप्न-चित्रों के ही समान होते हैं, परन्तु कवि अपनी चित्रावली से भावना की अभिव्यक्ति करता है और उसे न केवल व्यक्तिगत, बल्कि सामाजिक मूल्य प्रदान करता है।

एक एकका कम्युनिस्ट होने के नाते, काइवेल का विचार है कि महान् कला का सृजन वर्गहीन समाज में होगा। इस बीच अधिक वर्ग अपनी अभिव्यक्ति मध्यवर्गीय शक्तों और धारणाओं के माध्यम से करने का प्रयास कर रहा है तथा मध्यवर्गीय लेखकगण अपनी धारणाओं को अधिकवर्गीय व्यवहार में उतारने की चेष्टा कर रहे हैं। परिणामस्वरूप हमारे सामने है सन्तान्तिवादीन कला की यह आत्म-चेतन्यता।

भाष्यवाद की ही भाँति मार्क्सवाद को भी इंग्लैण्ड में शक्तिशाली समर्थक मिले। परन्तु इन दोनों ने आलोचनात्मक सिद्धान्त और व्यवहार की विशाल धारा में, जिसका मुख्य सम्बल आज भी परम्परा में ही है, कुछ विविधता भरने का योगदान किया है, यद्यपि इसमें भी सन्देह नहीं कि इन दोनों धाराओं ने साहित्यालोचन में दो ऐसे तत्वों को प्रविष्ट किया है जो हमारे युग के ज्ञान और जागरूकता का स्पष्ट और मूर्तिमान प्रतिनिधित्व करते हैं। यह सत्य है कि 'विशुद्ध काव्य' का इन्द्र-जाल लगभग छिन्न-भिन्न हो गया है, परन्तु यह भी सत्य है कि अधिकांश आलोचकों ने नये समाज शास्त्र के तन्त्र को भी नहीं माना है। अभी भी, रेटसन (Ratson) के शब्दों में साहित्यिक सदर्म की भावना (sense of literary context) ही आलोचना की दृष्टि है। अर्थात्, अभी भी आलोचना का प्रयास यही है कि नई सामाजिक चेतना के साहित्य को अपूर्व अनुभव के रूप में ग्रहण करने वाली मान्यता के साथ सम्मिलित किया जाय; मूल के ज्ञान और दौरेम के सुख के बीच सामंजस्य स्थापित किया जाय। इतिवृत्त के वास्तव भी एबर क्रॉम्बी (Aber Crombie) और मिडलटन मरी (Middleton Murry) जैसे विशिष्ट आलोचकों में रोमांटिक परम्परा प्रवाहित रही। एबर क्रॉम्बी ने काव्य का समाहारात्मक सिद्धान्त प्रस्तुत किया, जिसमें अधिकतर रोमांटिक प्रतिज्ञाएँ सम्मिलित हैं। मिडलटन मरी में रोमांटिक धारा की रहस्यवादी और तत्त्ववादी प्रवृत्तियों परिलक्षित होती हैं। आलोचनात्मक परम्परावाद के अन्य स्रोत भी हैं। जी० के० चेस्टर्टन (G K Chesterton) के साहित्य दर्शन पर उसी भावुकतापूर्ण नैतिक इतिहास दृष्टि का रंग है। एफ० एल० लूसस (F L Lucas) ने एक 'साधारण बुद्धिवादी आलोचक' (common sense critic) के रूप में हारे हुए रोमांटिक आदर्शवाद पर प्रहार किया। सी० एस० लीविस (C S Lewis) की दृष्टि में ऐंग्लिकन मध्यम मार्ग के साथ धार्मिक आग्रह है।

विद्वत्तावादी आचार्य परम्परा का भी सेप्टेस्वरी के साथ अन्त नहीं हो गया। ओलिवर एल्टन (Oliver Elton), क्विलर कूच (Quiller-Couch), एडमण्ड चैम्बर्स (Edmund Chambers) तथा हेरबर्ट ग्रिंसेन (Herbert Grierson) आदि कुछ आलोचकों ने निस्सन्देह साहित्यालोचन के क्षेत्र में विद्वत्ता, गम्भीरता और व्यापक दृष्टि का उन्नयन किया है, जो अंग्रेजी आलोचना की विशेषता रही है।

इस लेख में समकालीन आलोचना के क्षेत्र में साहित्यिक पत्र-पत्रिकाओं के योगदान का आकलन करना सम्भव नहीं है। परन्तु इसमें सन्देह नहीं कि समीक्षात्मक विचारधारा पर

उनका प्रभाव बहुत अधिक पड़ा है। नये-नये साहित्यिक निकायों के समर्थन में, अनेक पत्रों का प्रकाशन हुआ है और उनके विचारों के सर्प ने अधिकधिक पाठकों को अन्वेषण और पुन-मूल्यांकन के लिए प्रेरित किया है। इन माध्यमों में व्यक्त आलोचना का विस्तार बहुत बढ़ा है—गम्भीर विद्वत्पूर्ण अध्ययन से लेकर मात्र साहित्यिक फलवे तक कि “इसमें काम नहीं चलने का।” परन्तु पत्रिकाओं में प्रकाशित अधिकतर लेख मूलद्वारा और पटनीव हैं और उनका उपयोग केवल तात्कालिक ही नहीं समझा जाना चाहिए। वस्तुतः गौरवपूर्ण ग्रन्थों की श्रेणी इन पत्रिकाओं में ही बीसवीं शताब्दी के साहित्यालोचन की अपना रूप प्राप्त हुआ है। इन्हीं पत्रिकाओं में रुढ़ियों के विरुद्ध कठिन संघर्ष हुआ है और नई आसक्तताओं की स्तुति अभिव्यक्ति हुई है। एक प्रमुख पत्रिका के शब्दों में “हमारी समझ में ‘इण्डिना’ का कार्य है, और दस्तुओं के साथ एक प्रभावपूर्ण ‘समकालीन साधप्रकाश’ के निर्माण में सहायता पहुँचाना।” शिक्षा के प्रसार और यातायात के व्यापक साधनों के विकास के साथ, साहित्य के अध्ययन का महत्व बढ़ना अनिवार्य ही था। इस प्रकार न केवल साहित्यिक कृतियों ही, बल्कि समकालीन संस्कृति का ज्ञान-गाना ही आज साहित्यालोचन का विषय बन गया है।



प्रवृत्त प्रश्न

आई० ए० एन०

वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन

समाज में आज एक गहरा परिवर्तन हो रहा है और इसके फलस्वरूप स्थापित मान्यताओं को एक आघात पहुँचा है। निर्दिष्ट रूप से मान्य धारणाएँ, जिन पर सम्पत्ता आधारित थी, आज तिरस्कार का विषय बन गई हैं। अनुपेक्षित माने जाने वाले सांस्कृतिक आधार तथा पवित्र माने जाने वाले मूल्यों का अस्तित्व आज खतरों में है। हम एक नई व्यवस्था के प्रसूति कष्ट को देख रहे हैं, और बहुत सतर्क दृष्टिकोण रखने वाले व्यक्ति ही कह सकते हैं कि मान एक आर्थिक पुनर्संगठन से हमारी सारी समस्याएँ सुलझ जायेंगी। जैसा हम स्वयं देखेंगे, यह वस्तुतः मानव का आध्यात्मिक संकट है, केवल मौलिक परिस्थितियों का असन्तुलन मात्र नहीं।

पश्चिम इस प्रान्तिवादी संकट से होकर गुजर रहा है, किन्तु हम पूर्व वाले गिरचेष्ट होकर नहीं बैठे रह सकते। हम पश्चिम की अव्यवस्था को एक तटस्थ दर्शक के दृष्टिकोण से देखने का साहस नहीं कर सकते, क्योंकि हम स्वयं भी इससे अलग नहीं हैं। चीन और कोरिया, यहाँ तक कि अगम्य तिब्बत भी इस बात के प्रमाण हैं कि हम इतिहास से अपने-आपको विलग नहीं कर सकते।

संकट का उद्भव

इस आधुनिक घोर अव्यवस्था के सम्बन्ध में कुछ कहने के पूर्व यह देख लेना उचित होगा कि हम इस स्थिति में किस प्रकार पहुँच गए। यदि हम पिछली दो शताब्दियों को देखें तो हम उन तीन प्रमुख परन्तु घनिष्ठ रूप से सम्बद्ध धाराओं को पहचान सकते हैं जिन्होंने सम्मिलित होकर मानवता को क्रांति के उमड़ते हुए प्रवाह में रखा। यह नहीं कि मनुष्य बाह्य शक्तियों से अनुशासित एक असहाय कठपुतली मात्र है, क्योंकि ये आत्म विघटन की शक्तियाँ तो स्वयं उठीने जान मुझकर बवाई हैं। ये तीन धाराएँ थीं औद्योगिक पूँजीवाद, विज्ञान और दर्शन, और इन्हीं तीनों को मनुष्य ने खुशी खुशी अपने-आपको समर्पित कर दिया—इस आशा में कि ये उसे उसके आदर्श मनोराज्य तक पहुँचा देंगी।

‘रिनेसॉ’ के माधुक्तापूर्ण बारूद का विस्फोट प्राचीनी क्रान्ति में हुआ और एक नये विश्वास को जन्म मिला—ऐसा विश्वास जो स्वतःचालित एवं स्वतःपूर्ण मनुष्य में था। नये मनुष्य के सामाजिक आदर्श ‘स्वतन्त्रता, भावुत्व, समानता’ के गुरों में व्यक्त हुए। यह प्राचीनी क्रान्ति का सामाजिक घोषणा-पत्र था और यह मनुष्य में आस्था पर आधारित था। यह औद्योगिक क्रान्ति की पृष्ठभूमि है।

पश्चिम में औद्योगिक पूँजीवाद, जिस रूप में यह वस्तुतः विकसित हुआ, अपने प्राकृतिक विकास के लिए एक भौतिक दर्शन की अपेक्षा रखता था। अधिक लाभ इसका प्रमुख उद्देश्य था और मानवीय व्यक्तित्व का बलिदान मशीन तथा भौतिक वस्तुओं के लिए किया गया। निश्चल युग का औद्योगिक पूँजीवादी मानवीय उच्चता तथा स्वातन्त्र्य श्रेय तथा सौन्दर्य जैसे मानव मूल्यों की चिन्ता नहीं करता था, अर्थ और शक्ति, यही दो ऐसे मूल्य थे जो उसके निष्ठ वस्तुतः आदरणीय थे और यही मूल्य अन्तर्गतता उसकी सम्यक्ता की स्वीकृत मान्यताएँ बन गए। वह व्यक्ति जो अपने धर्मचारियों को मनुष्य की भाँति देखता था और उनकी भलाई के लिए कुछ करना चाहता था, उस आदर्शवादी के रूप में व्यंग्य और उपहास का भागी होता था, जो व्यापार में भी माधुक्ता की अनुकरण रखता है। इस प्रकार के मानवीय पूँजीवादी आत्मिकता से हीन ‘धुक्त प्रतियोगिता’ की स्थिति में किसी भी प्रकार अवशिष्ट न रह सके। १९वीं शती के पूँजीवादियों की आत्म सम्पुष्ट निश्चेष्टता आज हमें चौंका देती है। यद्यपि उन्होंने निश्चिन्तन धर्म के उस मिलानदी रूप को (अर्थात् प्रोटेस्टेण्ट रूप को) अपनाने का दौग रचा था, फिर भी उनका व्यापार निश्चित रूप से भौतिक सिद्धांतों के आधार पर चलाता था।

औद्योगिक पूँजीवाद को चूर्ण या दार्शनिकों और वैज्ञानिकों से काफी सहायता मिली और वे भौतिकवाद को एक आदरणीय रूप देने में सफल भी हुए। वे दार्शनिक बाट के दुर्दिवाद तथा हीगेल के आदर्शवाद को छोड़कर, वहाँ तक अतिभौतिक तथ्यों तथा धर्म का सम्बन्ध है, निम्नतः अनीश्वरवाद की स्थिति पहुँचे।

फ्यूएरबैख ने अपनी दो पुस्तकें ‘एनैस ऑफ़ क्रिटिचिअरिटी’ तथा ‘एनैस ऑफ़ रिलीजन’ में धर्म के समस्त अतिप्राकृत तथ्यों को नष्ट करने का प्रयत्न किया और उनका मनुष्य के उत्पन्न का विद्वान्त केवल इसीलिए आयोजित किया गया था।

त्रिरोधी धारणाओं के बावजूद फ्यूएरबैख अधार्मिक व्यक्ति नहीं था; इसके विपरीत वह मनुष्य को मूलतः एक धार्मिक प्राणी मानता था। उसने केवल अनीश्वरवादियों का वह श्वतरनाक प्रयोग-भर किया था, जिसमें ‘अनजाने ईश्वर’ का स्थान मनुष्य को दिया जाता है।

फ्यूएरबैख का सिद्धान्त मार्क्स और एंगेल्स के समस्त एक नई दृष्टि के रूप में आया, जब वे हीगेल की विचारधारा के आन्तरिक त्रिरोधा को लेकर उलटते हुए थे। वे हीगेल के द्वन्द्वात्मक सिद्धान्त के प्रयुक्त थे, परन्तु उनका ‘परम यात्र’ (absolute idea) उनके लिए निरर्थक था। ऐसी स्थिति में फ्यूएरबैख ने उनका मार्ग-प्रदर्शन किया। जैसा एंगेल्स कहता है, “एक ही आघात में उसने धन्तर्विरोध को चूर-चूर कर टाड़ा और बिना किसी घुमाव-फिराव के उसने भीतिवाद को फिर स्थानातीन कर दिया।” इसमें कोई सन्देह नहीं कि फ्यूएरबैख को एक भौतिकवादी के रूप में सिद्ध करना, दर्शन के विकास में मार्क्स की अपनी वैयक्तिक देन है। फिर भी यह बात महत्त्वपूर्ण है कि लेनिन ने जर्मन दर्शन, अमेजी राजनीतिक अर्थशास्त्र

और प्राचीनी समानवाद को मार्क्सवादी विचारधारा के तीन खोत तथा तीन अंग माना है। प्रोफेसर गिलसन के शब्दों में "अपनी पुस्तक, 'मैट्रोसिपिटिज्म एंड एंपिरिकी क्रिटिसिज्म' में फाब्रीस बार से भी अधिक जेनिन अपने दर्शन में उस केन्द्रीय स्थिति को फिर फिर स्वीकार करता है कि धर्म ने वांट को जन्म दिया, और फिर वांट ने मित्र, मैत्र, हवमले, कांटेन, रिनीरियर, योहन्केपर, ह्यू हेम, जेम्स और उस बाद के सारे प्रसक्तों को जन्म दिया जिसे वह 'एम्पैरिस्टिज्म' कहकर अभिहित करता है।" १६वीं शती के बौद्धिक वातावरण में मार्क्सवादी भौतिकवाद बहुत स्वच्छन्दतापूर्ण स्थिति हुआ। इसका कारण यही था कि तत्कालीन वातावरण ही स्वयं एकदम भौतिकवादी था। दार्शनिक भौतिकवाद को विज्ञान की प्रगति से सहारा मिला और वर्तमान शताब्दी में गिगुद दर्शन का हाथ लेम्स के 'फिदेमिज्म', ल्यूई के 'प्रेगमैटिज्म' तथा मॉयब के 'डिटर्मिनिज्म' के साथ साथ एक नयी विज्ञान के रूप में हो गया है।

वैज्ञानिकों ने भी औद्योगिक पुँजीवाद को सहायता दी। उनके अनुसन्धानों के फलस्वरूप पुँजीवाद के लाभ में ही वृद्धि नहीं हुई, वरन् मरिभ्यन्काओं की दहशतिका के साथ उन्होंने विज्ञान के नाम पर भौतिकवाद तथा निश्चयवाद की भी स्थापना की। इन लोगों ने वैज्ञानिक मानववाद के सिद्धान्त का प्रचार दिया। इनके वैज्ञानिक मानववाद का अभिप्राय मनुष्यों की उम्र नहीं जाति से था जो यूगैनिक्स विज्ञान के आधार पर पाली-पोली गई हो, जिसको विकसित करने में हार्दजीन के सिद्धान्तों का सहारा लिया गया हो, जिसका सगठन समान-शास्त्र के नियमों के अनुसार हुआ हो, जिसकी परवरिश अर्थशास्त्र के नियमों के अनुसार हुई हो और जिसका मनोरञ्जन लौन्दर्य शास्त्र के सिद्धान्तों के आधार पर रिया गया हो। वैसे यह सब बहुत वैज्ञानिक था, परन्तु उनमें व्यक्ति की स्वतन्त्र आत्मा के लिए कोई स्थान न था। और जब मानववादियों ने इस वैज्ञानिक स्वर्ग को एक वास्तविकता के रूप में परिणत करना चाहा तो पाश्चात्य संसार इसकी अपनी चारपाओं के भयंकर परिणामों को सोचकर चकित हो गया।

यह निश्चित है कि पश्चिम में ऐसे बहुत से महान् विचारक तथा दार्शनिक थे, जिन्होंने भौतिकवाद की बुद्धि तथा मानवीय प्रकृति के निष्ठ निश्वासपात के रूप में अमान्य दहाराया। इन महान् चिन्तकों में थे जर्मन, कलौटैल, मारिटेन, बर्ड्येन तथा अन्य बहुत से क्रिश्चियन मनीषी। पोप पद को ग्रहण करने वाले व्यक्तियों ने भी बार-बार पुँजीवाद तथा भौतिकवाद की मुद्राओं की ओर लौगा का ध्यान आकर्षित किया; परन्तु उनसे रहस्यात्मक तथा प्रक्रियावादी दहशत उनका तिरस्कार किया गया। फलतः हमारी शताब्दी ने एक ऐसी सभ्यता के आश्चर्यजनक अन्तर्निरोधों को देखा, जिसकी मौलिक चारपाएँ भौतिकवादी थीं, परन्तु जिसकी कामनाएँ बहुत-आध्यात्मिक थीं और जो इसलिए भौतिकवाद के प्रसंग में निरर्थक एवं अप्राप्त्यपनी रहीं। अन्तर्निरोध की इस स्थिति में ही आधुनिक संकट का उदय होता है।

अब हम बहुत सन्धे में इस संकट से प्रभावित कुछ देशों का निरीक्षण करेंगे। हम यह ऊपर कह चुके हैं कि यह एक सम्पूर्ण संकट है और इसने मानव-जीवन के उस प्रत्येक क्षेत्र को प्रभावित किया है, जिसके कारण स्वयं मानव-जीवन को अपने मूल्य तथा मान्यताएँ मिलती हैं। क्योंकि अन्य सारे मूल्य अन्ततोगत्वा सत्य, शिव और सुन्दरम् के मौलिक तत्त्वों में परिसृत हो जाते हैं, इसलिए हम अपना विवेचन इन्हीं तीनों तत्त्वों तक सीमित रखेंगे।

संकटपस्त विज्ञान : सत्य का विपटन

मानव के एक उत्कृष्ट निगन्ध 'टी वंडीशन्स ऑफ फ्रीडम' के अनुसार, "सबसे पहले भूतविज्ञानियों ने आधुनिक भौतिकवाद के अन्ध सिद्धान्तों को जन्म दिया था, जिसका कारण कदाचित् यह था कि अपने पेशे की आदतों के अनुसार वे मद्भाग्य की एक गिरफ्त मशीन समझते थे।" विज्ञान की प्रतिष्ठा और एक औद्योगिक सम्प्रदाय के मानविक शास्त्राण के कारण वैज्ञानिकों को मनुष्य का द्रष्टा तथा निर्माता माना जाता था। सत्य की प्रतिष्ठा के लिए आन का मनुष्य उन वैज्ञानिकों का मुँह देपता है, परन्तु उन्होंने उसको निराश कर दिया है।

विज्ञान, जो अपनी प्रकृति के अनुकूल ही, भौतिक पदार्थों के तत्त्वों और व्यवस्था के परीक्षण, गणन तथा व्यवस्थित करने तक ही सीमित है, समाजतः ही उन महान् सत्तों तक पहुँचने में असमर्थ है, जो मनुष्य से अनिष्ट रूप से सम्बद्ध हैं, जैसे ईश्वर का अस्तित्व, मानव की प्रकृति तथा स्वातन्त्र्य, उसकी अतन्त्र गहरी मद्भाग्यशक्तियों का अर्थ इत्यादि। परन्तु इससे भी वैज्ञानिक विचलित नहीं हुए। उन्होंने इन वस्तुतः मद्भाग्यपूर्ण प्रश्नों को अनारम्भ कदम एक ओर कर दिया और इनके स्थान पर वैज्ञानिक मानवाद की प्रशंसा दी। जूलियन हक्सले, वेल्स, रसेल तथा और भी बहुतों ने इस विचारधारा या यन्त्र उल्हास के साथ प्रचार किया, जिस उल्हास को किसी और अच्छे काम में लगाया जा सकता था, और साधारण जनता ने विज्ञान के इन महान्तों की धान की सन्देश की दृष्टि से देखने का साहस भी नहीं किया। इन वैज्ञानिकों ने बताया कि विज्ञान ने ईश्वर की फोले-फलित कथा को निरास कर दिया है और साधारण जनता इस बात से प्रभावित हुई। उन्होंने यह भी कहा कि विज्ञान धर्म के विरुद्ध है, मनुष्य भौतिक तत्त्वों का एक उन्मत्त कोटि या सपन मान है और केवल वास्तविक भौतिक पदार्थ ही है। यह सत्य का वग्न विस्फोटक था, जिसे हमारी शताब्दी ने देना।

पहली बार देखने पर लोगों को वैज्ञानिक मानवाद आकर्षक जान पड़ा, परन्तु शीघ्र ही उनका अमानवीय रूप उनके सम्मुख आया। इतने मनुष्य की महता को नष्ट कर दिया। जैसा जूलियन हक्सले ने अपनी पुस्तक 'मैन स्टैंड्स अलोन' में स्वीकार भी किया है : "कार्डिन की विचारधारा के स्वाभाविक परिणामों का सामना किया गया, जिसके अनुसार मनुष्य भी और जानवरों के समान ही है। भ्रत उसके वे विचार जो मानवीय जीवन तथा मानवीय आदतों के गहरे अर्थ से सम्बद्ध हैं, शाश्वत (अथवा निकट) के प्रकार में विशेष विशेषण की अपेक्षा नहीं रखते हैं, ठीक उसी प्रकार जैसे एक कोटाण अथवा केंचुए की स्थिति कदम्बकीय हो सकती है। अवशिष्ट रहता ही विकास में सज्जता की एक मात्र कसौटी है, भ्रत सारी जीवित वस्तुओं का महत्त्व एक समान है।" यह एक दयनीय स्थिति है और इसीलिए मनुष्य वैज्ञानिक मानवाद से सन्तुष्ट नहीं हो सका। उसका विश्वास था कि यह विज्ञान के सम्मुख अपनी आत्मा का समर्पण करके सारे सवार का स्वामी हो सकेगा, परन्तु विज्ञान ने उसकी स्थिति को एक मुच्छ कीड़े की स्थिति से अधिक मद्भाग्यपूर्ण नहीं माना।

इसके अनिर्दिष्ट विज्ञान ने मनुष्य की स्वतन्त्रता नष्ट कर दी, क्योंकि निश्चयात्मक परिस्थितियों में स्वतन्त्रता देना ही हो जाती है। जैसा कि मार्क्स और एंगेल्स ने बार-बार कहा है, एक पूँजा भौतिकवाद के लिए स्वतन्त्रता कोरा भ्रम है, यह केवल "आवरयकता का भ्रम

हो सकता है जिसमें कि व्यक्ति को कार्य करना पड़ता है।" फॉर्ड के अनुयायी निश्चयवादियों ने यह तय पाया कि मनुष्य के सारे कार्य भौतिक अथवा शारीरिक परिस्थितियों, वंशाणुक्रम तथा वातावरण द्वारा निर्धारित होते हैं। वैज्ञानिक मानववाद के बलस्वरूप मनुष्य जिस दयनीय परिस्थिति को पहुँच गया है, उसका बहुत ही शक्ति वर्णन फॉर्ड रसेल ने किया है : "मनुष्य का जीवन बहुत अल्प एवं असहाय है; उस पर और उसकी सारी जाति पर मृत्यु का घोसा परन्तु निश्चित, निर्दय और अथेरा पंजा गिरता है। अच्छाई और बुराई को बिना देखे, तथा बिना ध्वंस को कोई चिन्ता किये हुए, सर्वशक्तिमान भौतिक सत्त्व बिना दके हुए आगे बढ़ता रहता है। मनुष्य के लिए अपरिहार्य है कि वह अपने महत्त्व को उस अपरिहार्य निर्दयता से गुण रखे, जो उसके पावन जीवन की निधामक है, और इसके साथ ही साथ वह उन अनिवार्य सत्त्वों का भी सामना करता रहे, जो एक क्षण के लिए उसके ज्ञान और उसकी भव्यता को सदन कर लेते हैं।"

किसी पुराने धार्मिक गीतकार ने कहा था : "मनुष्य ऐसा क्या है जिसके लिए तू इतना चिन्तित है ? तूने तो उसे देवदूतों से ज़रा सा ही कम बनाया है।" फिर भी यहाँ ऐसे आधुनिक हैं जिन्होंने विज्ञान (जिसका अर्थ विवेक होना चाहिए) के नाम पर मनुष्य की सुद्धि-हीन भौतिक तत्त्वों से भी नीचे गिरा दिया है। इश्यागो, द पिटी आफ इश्यागो ! मनुष्य के प्रति कितना निश्वासपात ! सचाई का कितना निवृत्त रूप !

विज्ञान के नाम पर मनुष्य की ऐसी गिरी हुई स्थिति के प्रारंभ में, उसके किया कलापों के मूल्यों के सम्बन्ध में मार्क्सवादी दृष्टिकोण घेरे काफी सच गहरा आता है और यही नहीं, भौतिकवाद के सामान्य धरातल पर इसका बौद्धिक रूप से विरोध भी नहीं किया जा सकता। इसके बजाय कि जिन्दगी ऐसा बूढ़ा हो जिन पर कीड़े एक दूसरे को खा रहे हों, अच्छा है कि जिन्दगी एक नियमबद्ध मक्खी का छुत्ता ही बनी रहे।

परन्तु अपने अधभक्तों के लिए वैज्ञानिक मानववाद के पास और भी विरोधपातें थीं। यदि विज्ञान हमारे सम्मुख एक दयालु देवी के रूप में, मनुष्य की स्थिति को सुधारता हुआ और भ्रम से बचाने वाले जरियों की सख्या बढ़ाता हुआ आता, तो कदाचित् यह पतन तथा परतन्त्रता किसी हद तक सख्त भी हो जाती और मनुष्य तब कदाचित् इस भ्रम को भी स्वीकार कर लेता कि विज्ञान के भौतिक मुत्ता के लिए आत्मा का दहन कोई बुरा सौदा नहीं है। परन्तु वैज्ञानिकों ने हमें अगु पम बना दिया है, इस वादे के साथ कि भविष्य में ये और भी बड़े तथा अच्छे पम दे सकेंगे, और इस प्रकार मनुष्य की दुनिया भय के विकराल सपनों से आक्रान्त हो गई है। बुरा-प्रदी भौतिकवाद पर आधारित वैज्ञानिक मानववाद इतिहास का कदाचित् सबसे बड़ा धोखा सिद्ध हुआ है। वैज्ञानिक मानववादी के विरोध में मार्क्सवादी शादलौक के इन शब्दों को अत्यन्त ही प्रासंगिक रूप में दुहरा सकता है : "जो दुष्टता तुम मुझे सिखा रहे हो, मैं उसे कार्यान्वित करूँगा, और तुम्हारे लिए यह और भी फडोरता के साथ होगा। हाँ, तुम्हारे निर्देशों का पालन मैं अधिक अच्छे ढंग से कर सकूँगा !"

यह हमें निष्पक्षता के साथ स्वीकार करना होगा कि वैज्ञानिकों ने अपनी भूल का अनुभव किया है, और कँचे दुबे के वैज्ञानिकों ने तो जड़ भौतिकवाद की मान्यताओं को अस्वीकार भी कर

दिया है, विश्वचर्यावादी ब्रह्माण्ड में भी उनकी आस्था नहीं रही है। हेसनबर्ग द्वारा अनिश्चयवाद के सिद्धान्त के आश्चर्यजनक आविष्कार के बाद से वैज्ञानिकों में एक नई और स्फूर्तिदायक सौम्यता आ गई है और उन्होंने भौतिक विज्ञान की सीमाओं को भी स्वीकार किया है।

अपनी पुस्तक 'दी मिस्टीरियस यूनिवर्स' में सर जेम्स जीन्स कहते हैं : "तीस वर्ष पहले हमने यह सोचा था, या अनुमान किया था कि हम एक ऐसे अन्तिम सत्य की ओर बढ़ रहे हैं, जो अपनी प्रकृति में एकदम यांत्रिक है। यह हठात् एकत्र हुए अणुओं का ढेर-सा लगता था, जो अपनी ओर निरन्तर शक्तियों की क्रिया-प्रतिक्रिया के साथ-साथ कुछ देर तक निर्धनक उदेल कूट करने की विवश था, और अन्ततोगत्वा इसे एक मृत संसार का भाग बनना पड़ता था..." आज जो इस घास्या में सहमति का अंश अधिक है, जो विज्ञान के भौतिक स्तर पर प्रायः एकमत हो जाया है, कि ज्ञान की घारा एक अयांत्रिक वास्तविकता की ओर बढ़ रही है, ब्रह्माण्ड आज एक महान् विचार के रूप में अधिक लगता है बनिस्वरूप एक मही मशीन के। मस्तिक आज भौतिक जगत् में हठात् मोड़ी घुस आने वाली कोई अवांछनीय सत्ता नहीं जान पड़ता, हमें तो अब ऐसा जान पड़ता है कि मस्तिक ही वस्तुतः भौतिक जगत् का निर्माता तथा नियामक है।" विज्ञान का इस प्रकार बढ़ भौतिकवाद और उसकी प्रक्रियाओं से दिला होना, आज हमारे लिए अत्यन्त प्रसन्नता और उत्साह का विषय है।

उत्तर के प्रसिद्ध भूतिविशनी रॉबर्ट ए० मिल्लिघन ने अन्वेषणों की एक महत्त्वपूर्ण माना की समीक्षा करते हुए, जिसके अन्तर्गत सापेक्षिकता का सिद्धान्त और हेसनबर्ग की अनिश्चयवादी सिद्धान्त भी अन्त में आते हैं, निष्कर्ष रूप में कहा था : "कब यह है कि वह भौतिकवाद मृत हो चुका है। यदि हम गैलिलियो और न्यूटन की भाँति बुद्धिमान रहे होते तो इसका जन्म ही न हुआ होता।"

यूनिवर्स दक्कले ने भी इस बात को स्वीकार किया है कि आधुनिक जीव विज्ञान में भौतिक विज्ञानादियों के इस सिद्धान्त को प्रारम्भिक तथा अवैज्ञानिक कहकर अमान्य कर दिया गया है कि मनुष्य केवल एक अत्यन्त विकसित पशु मात्र है।

हार्बर्ट डे जेम्स भी० कोनेन्ट अपनी पुस्तक 'मॉडर्न साइन्स एण्ड मॉडर्न रीन' में इस विषय पर पहुँचे हैं कि वैज्ञानिक का सारा अत्याचार अब समाप्त हो चुका है और विज्ञान अब दर्शन तथा विश्वास को अपने से अलग नहीं करता, क्योंकि वैज्ञानिक अब यह बात समझ चुके हैं कि "स्वर्ग और पृथ्वी में बहुत सी ऐसी चीजें हैं जो घासानी से दृष्टिगोचर नहीं होती।"

इस परिवर्तन को प्याल में रखते हुए बॉटवेल की 'माइसिड इन फिजिक्स' लगभग ३० वर्ष की बेर के बाद ही प्रकाशित हुई। वह केवल एक मरे हुए घाड़े को चाबुक मार रहा था, यद्यपि चाबुक मारने में उसकी अपनी कुशलता थी।

विज्ञान के क्षेत्र में एक और महत्त्वपूर्ण प्रकृति यह है कि वैज्ञानिकों ने अपना उतरदायित्व मनुष्यों के रूप में अनुभव करना प्रारम्भ कर दिया है। अभी तक वैज्ञानिक का आदर्श एक भावना-हीन, रैडिमेन्स अन्वेषण-यत्र ही था। अनुसन्धान के क्षेत्र में वह अपनी पूर्ण स्वतन्त्रता का दावा करता था, परन्तु उसके परिणामों के लिए वह अपने-आपको जिम्मेदार नहीं समझता था।

१. 'टाइम', मैटर, पैराम्यूज।

२. मैज स्टेट्स ऑफोन।

उसके निरुद्ध अनुसन्धान के मानवीय तथा नैतिक पक्षों का कोई मूल्य नहीं था। निश्चय ही अनुवर्धित विज्ञान से समस्या का कोई हल नहीं हो सकता। वैसा कि वैज्ञानिकों की अन्तर्राष्ट्रीय कांग्रेस में टी० डे रुजमैन ने बताया था कि रुस में राजकीय दरुल के कारण विज्ञान की प्रगति को काफी धक्का पहुँचा है—“वैज्ञानिकों को लाइसेन्सों के अनुसार जीव विज्ञान पढ़ाना पड़ता था, भाषा विज्ञान का आदर्श स्तालिन था, और इतिहास का अध्यापन उन्हें बेरिया की होने वाली आत्मस्वीकृतियों को ध्यान में रखकर करना पड़ता था।” इस कांग्रेस के अवसर पर सभी वैज्ञानिक अपने गम्भीर उत्तराधिकार के सवध में एकमत थे। यदि एक बार भी मानवीय तत्त्व को प्रवेश मिल सका तो विज्ञान को एक नई दिशा मिल सकेगी, ऐसी आशा है। बुद्धि और आस्था की सेवा में निरत विज्ञान समाज के मुल में वृद्धि कर सकता है। परन्तु जब विज्ञान ही दर्शन का काम करने लगता है, और आध्यात्मिक तथा नैतिक समस्याओं के सवध में अपने निर्णय देने लगता है, तो वह रवय को भी गूढ़ करेगा और समाज को भी।

सन्देहस्त कला सौंदर्य का विघटन

जब सत्य पर आघात पहुँचता है तो सौंदर्य और शिव भी प्रभावित नहीं रह सकते। जो भी व्यक्ति आधुनिक शिल्पकला, मूर्तिमत्ता, समीत, चित्रकला और साहित्य के सम्बन्ध में जागृशी रखते हैं, वे इस बात से भलीभाँति परिचित हैं कि आज कला का क्षेत्र में एक संकट की स्थिति है। लेनाइनों और पिक्वो, माइकेल एंजेलो और ऐपस्टीन, तथा तुलसीदास और तार्ज के पारम्परिक अंतर की समझने के लिए हमारा क्लासमीक्षक होना आवश्यक नहीं। प्रस्तुत निम्न आधुनिक कला घर नहीं है, बरन् इसमें उक्त महत्त्वपूर्ण परिवर्तन के कारणों की जानने का प्रयत्न-भर किया गया है।

सौंदर्य को पाने की मनुष्य में नैसर्गिक प्रवृत्ति है, और उसके प्रति उसकी प्रतिनिध्या आदर मिश्रित भय, आश्चर्य, भद्रा और आनन्द के रूप में प्रकट होती है। वह एक ऐसी उपस्थिति का अनुभव करता है जो उससे अधिक गम्भीर और ऊँची है। कलाकार अपने प्रातिभ ज्ञान तथा दृष्टि के सहारे सामान्य धरातल के नीचे के स्तरों को भी देखता है। चाहे वह ब्रह्मांड हो या मानवीय नाटक, वैसे वह देख रहा है, वह जानता है कि “साधारण रूप से दृष्टिगोचर होने वाली वस्तुओं की अपेक्षा और भी गहरी चीजें हैं, जो छिपी हुई हैं।” सत्य की भांति ही सौंदर्य भी आध्यात्मिक जगत् से सम्बद्ध है, और सौंदर्य के माना में अभिव्यक्त आध्यात्मिक मूल्यों के अतिरिक्त, कला और अतोगत्वा है भी क्या? इसीलिए यह कोई आश्चर्य की बात नहीं कि महान् कला-कृतियों, चाहे वे पूर्व की हों अथवा पश्चिम की, सदैव धर्म से प्रेरित रही हैं। चाहे प्लेटो के अनुसरण में लोगों ने सोचा हो कि भौतिक जगत् वस्तुतः शाश्वत तथा स्थायी रूपों की छाया-मात्र है, और चाहे उन्होंने उपनिषदों के द्रष्टाओं के साथ परमतत्त्व को ‘वास्तविक से भी वास्तविक’ माना हो और चाहे किश्चिना की परम्परा में उन्होंने विश्व को निर्माता के तेज से अवाक्, अभिभूत देखा हो, प्रत्येक स्थिति में उन्होंने ब्रह्मांड को ईश्वर के मुख पर लिपटा हुआ एक स्त्री, पारदर्शक आवरण मात्र माना है, जो अदृष्ट का वाहक रूप है। उनके ब्रह्माण्ड के निम्न तथा शाश्वत आयामों ने आश्चर्य तथा आदरमिश्रित भय को सम्भव ही नहीं, बरन् अपरिहार्य भी बना दिया है। अपने समानी कथनों में वे कदाचित् कुछ सीधे तथा मुग्य-से लगते हैं, परन्तु उनसे प्रसूत कला उनकी आध्यात्मिक स्थिति की गहराई का भली भांति परिचय देती है। उनके लिए ब्रह्मांड

की कुरूपता, महापन तथा शक्तिचनता को दिव्य शक्तियों ही दूर करके, उसे सौंदर्य से आवेष्टित करती हैं। अपने जड़ भौतिकवाद के साथ वैज्ञानिक मानववादियों ने अपने आपको एक ऐसे तीन आयामों से युक्त ब्रह्मांड में बंदी पाया है, जिसमें से निःस्वतंत्र को अलग कर लिया गया है, जिसमें कोई आन्तरिक गहराई नहीं है, और जिसमें से कुरूपताएँ और बुराईयों न तो बहिष्कृत की जा सकी हैं, और न विनश्वर बहिष्कृत किया जाना सम्भव ही है। भौतिकवाद स्पष्ट ही सौंदर्य का निषेध है, क्योंकि वह मनुष्य की दृष्टि को इस ब्रह्मांड के तत्त्वों और मानव स्थिति में ही सीमित कर देता है। भौतिकवादी व्यक्ति एक कारीगर हो सकता है, कलाकार नहीं।

उद्योगशास्त्र द्वारा प्रयुक्त सभ्यता सन्तुल्य एक कुरूप वस्तु है। क्या एक औद्योगिक नगर से भी मनुष्य कोई चीज हो सकती है, जिसमें लाखों अधिक दूरी कूटी और घनी बनी हुई कोठरियों में रहते हैं, जिनसे चिमनियों धुआँ उत्पन्न कर बाधु को दूषित करती रहती हैं, और जिसके शोरे-शुल का कोई अंत नहीं होता? वह औद्योगिक उद्योगिता को प्राप्त करने के लिए भले ही यत्न कर ले, परन्तु वह मनुष्यों को सौंदर्य से विहीन जीवन व्यतीत करने के लिए बाध्य कर देता है। इसमें यह समझ हो सकता है कि अस्तित्व स्थिर रखने की कठोर प्रतियोगिता से दबे हुए, ये लाखों पिसते हुए व्यक्ति एक मूक भाग्यवाद के साथ इन भद्दी और कुरूप चिन्तनियों के सामने अपने पुनर्ने टेक दें, परन्तु वे कलाकार जिनमें अलौकिक प्रतिभा है इस भौतिकवादी जगत् के गंदे और अमानवीय नरक के सामने आत्म समर्पण नहीं कर सकते। इसीलिए बहुतेरे सिग्लेयर लुइस और आल्बेस हक्सले उस सभ्यता की प्रमान्यता की मर्खता कर रहे हैं, जो बैरिट और मेन स्त्री की स्थिति के लिए जिम्मेदार है। हाँ, उनमें हम डिनेस की वह अदृशिम कदवा और लड़ाकूभूति नहीं मिलती, क्योंकि उनमें डिनेस जैसी आस्था नहीं है।

सैत्रैरिनी के शब्दों में, "अत्येक कला कृति विश्व के प्रति एक दृष्टिकोण को प्रकट करती है, और इसीलिए वह ज्ञान तथा चिन्तन के एक ढंग की, या संक्षेप में एक दर्शन की, भी परिचायक होती है।" जैसा हम स्वयं ऊपर देखा चुके हैं, भौतिकवाद दर्शन के प्रति निराशाघात है, और इसीलिए वह कला तथा सौंदर्य के प्रति भी निराशाघात है। मार्क्सवादी कला के बड़े यद्यपि लड़ाकूभूतिपूर्ण अभियान में, सैत्रैरिनी ने इस तथ्य को प्रकट किया है कि मार्क्सवादी भौतिकवाद तथा सांख्यिक अनुसंधान ने स्वयं की रचनात्मक कला को नष्टमाय कर दिया है। उन्होंने उसे शास्त्रों के प्रचार, विचारन तथा प्रशंसा का माध्यम बना रखा है। स्वयं कला की दयनीय स्थिति पर आर्द्र चीज ने भी आश्चर्य प्रकट किया है। मार्क्सवादी कम से कम अपरि-वर्तनीय अमश्य है, एक भौतिक जगत में स्थित तथा मशीन से गहरी महत्ता मिली की नहीं हो सकती। ये वृत्तवा दलानार बिनकी आलोचना बौद्धिक ने अपनी 'स्टडीज इन डाइग कल्चर' में की है, सन्तुल्य ही दयनीय व्यक्ति हैं। ये उद्योगशास्त्र से दयनीय नहीं हैं जिनका उल्लेख बौद्धिक ने किया है, वरन् वे दयनीय इसलिए हैं क्योंकि उनके दृष्टिकोण में स्पष्टता नहीं है।

विमानों, सैत्रैरिनी, स्त्री, प्रमाणसूत्रियों तथा अतः यथार्थवादियों जैसे महत्त्वपूर्ण पादचाल्य कलाकारों के कृतित्व में एक समर्थ तथा तनाव की स्थिति मिलती है। ये कलाकार दो तरफ से बहुत अधिक प्रभावित हुए हैं, जो वर्तमान समय में अत्यंत ही सामान्य कोटि के हैं। प्रथम तो आधुनिक विज्ञान के प्रकाश में देखी गई प्रकृति, रोमांटिकवादियों की दवातु देवी नहीं रही है। प्रकृति निर्दय और भयकर है, निर्दय फिर भी आकर्षक। सौंदर्य उसमें है, और होना भी चाहिए।

फलतः वे कलाकार प्रकृति को काली के समान किसी रूप में देखते हैं, जिनमें सौंदर्य और कुरूपता, सौम्यता और वर्चस्वता, प्रेम और घृणा जैसे विरोधी तत्त्व एक साथ ही मिले हुए हैं। इस दृष्टि से देखने पर कलाकार के सौंदर्य की अभिव्यक्ति गम्भीर और प्रशान्त नहीं रह सकती; उनके अन्दर तनाव, संघर्ष और बेदना होनी ही चाहिए। मेरे मतानुसार तो आधुनिक कला में मिलने वाली घोर विकृतियों का यही अर्थ हो सकता है। दूसरे, अन्य बहुत से आधुनिकों के समान वे कलाकार भी स्वयं एवं भ्रातृ हैं, उनकी अस्मिता और डगमगाती हुई कला उनके अन्दर के भ्रम को ही व्यक्त करती है।

मैं तो समझता हूँ कि पैलीक और पेरिष गिल आधुनिक कला की भर्त्सना, उसे कुरूपता का सम्प्रदाय कहकर, कुछ अधिक बड़ोढ़ता के साथ करते हैं। वस्तुतः यह तो कला जन्म और भ्रष्ट में से सौंदर्य को खोज निकालने के लिए कलाकारों का स्वर्ण है। यदि मुझे एक उदाहरण देने का अवसर हो तो मैं तो कहूँगा कि प्राचीन शिष्ट कलाकार प्रकृति की शूलपट्ट का प्रत्यक्ष अभि-नन्दन करता हुआ एक उत्तेजित और बहुत कुछ अनपेक्षित रोमियो था, जब कि आधुनिक कलाकार अपनी हेरडीमोना का गला घोटते हुए उस कुछ औपेक्षिक के समान है, जो उसे निरास-पातिनी समझता है, परन्तु फिर भी उसके लिए वह अपने हृदय की बेदना से आनात होकर चीखता है (Lo, Desdemona ' dead, Desdemona ' dead ' oh !)। यह निर्धारित है, फिर भी आकर्षित है।

इसमें कोई संदेह नहीं कि बुराई और कुरूपताएँ आज बहुत अधिक व्याप्त हैं और इन भयानक दृश्यों से घिरे हुए कलाकार को यदि दुश्चिन्त और बुराई की गंदगी और क्षीब्ध के गीरे पड़ी हुई ईश्वर की छवि देखनी है तो उसे अपार निरास और दैवी कष्टों से युक्त होना पड़ेगा। इस दृष्टिकोण को आज के कुछ सच्चमुक्त महत्त्वपूर्ण लोग हमारे सम्मुख लाए हैं, चाहे वे रूढ़िवादी कलॉडेल, पीग्री जैसे कवि हों अथवा मीन, मोरिसाक, बर्नोबेच और सुग की सीमाओं से रहित डॉल्बोर्ग की जैसे उपन्यासकार हों। उनकी विषय वस्तु प्रायः समाजशास्त्री और कहीं-कहीं कुरूप-पूर्ण भी है, उनके पात्र दुष्ट और पापी हैं, परन्तु वे फिर भी उनसे निरास नहीं होते और यही उनके कलाकार की महत्ता है। वे अपनी पिन्की, रोडियन और थेरेसा को एकदम पतित ही नहीं दिखाते हैं, बल्कि उदार बोध दिखाते हैं। ओ' नील, वीट तथा सार्न जैसे वे मानवशास्त्री, जो केवल स्वतःपूर्ण मनुष्य और प्रकृति में विश्वास रखते हैं, अंततोगत्वा समाजशास्त्र के अन्वेषक प्रकाश में निरास ही और ही पहुँचते हैं, जो उन्हें कुरूपता, दुष्टता, अन्याय, मर्ता, कष्ट और उस साक्ष के दर्शन कराता है, जिनको लेकर मानव जीवन के अन्तर्गत का यह सुख नाटक रचा गया है। इसके विपरीत जिनकी आस्था ईश्वर में है, ऐसे ईश्वर में जो स्नेही, दयालु और उदार है, वे जीवन के सम्बन्ध में अधिक समाज और निरास की राहों के साथ चिंतन कर सकते हैं। वे मानवीय नाटक की बेदना का अनुभव करते हैं—उनसे भी अधिक गहराई के साथ जो अनीश्वरवादी हैं—फिर भी वे निरास नहीं होते। केवल वे ही मानव जीवन के सत्य और चिरात महत्त्व की अनुभूति कर सकते हैं। उनके दृष्टिकोण को न्यूमेन ने इस प्रकार व्यक्त किया है :—

“आह ! कैसा वैविध्यपूर्ण, रंगीन दृश्य,

आशा और भय, विजय और दुःख,

साहस और परचात्ताप के साथ रहा है,
जिसके हमारे नीरस तथा जीवन-पर्यन्त संश्रय का इतिहास बना है !
उसे शक्ति देने और आगे बढ़ाने का शौर्य,
उसकी आवश्यकता के अनुसार पर कितना धैर्य, शीघ्रता और तदारता !"

हमारे क्षेत्र में वर्तमान संकट का यही वास्तविक अर्थ जान पड़ता है। इसी उत्पत्ति जीवन की समुचित दृष्टि और सत्य के अभाव से होती है, क्योंकि सौंदर्य तो अंततोगत्वा सत्य की ही शोभा है। पेरिस् गिल ने ठीक ही कहा है : "सत्य के अन्वेषण में निरत हो, सौंदर्य अपनी बिंदा आप ही कर होगा।"

संकटपन्त नैतिकता : शिवम् का निघटन

जो ईश्वर की सत्ता में निश्वास रखते हैं, वे नैतिकता इस बात में समझते हैं कि मुक्त तथा उत्तरदायी मनुष्य उस दिव्य नियम का अनुसरण करे, जिसका पता बुद्धि से लगा सकता है या बुद्धि पर आधारित विश्वास से। अन्यः वे नैतिकता को परम तथा अपरिवर्तनीय मानते हैं। इसके अतिरिक्त उनके मन में अच्छाई और बुराई, उचित और अनुचित का स्पष्ट अन्तर भी नियमानुसार रहता है।

जब बुद्धिमानों ने नैतिकता का सम्बन्ध निश्वास से तोड़ दिया तो उन्होंने नैतिकता के नीचे स्थित तर्क की आधारियाँ खण्डित कर डाली और इस प्रकार उन्होंने नैतिकता को अच्छाई करने के लिए एक स्नातुभूत तथा अशुद्धिपूर्ण प्रकृति मान डहराया। काट के 'कैथीमोरिक प्रिंसिपल' का यही अर्थ है। आत्मज्ञानी नीतिशास्त्रियों के लिए नैतिकता का एक आदर्श, एक कसौटी का प्रतिष्ठित कर पाना अतन्मय था। एक ओर नोबे ने 'सुपर-मैन' की ग्रहणा की स्थापना की और दूसरी ओर केनयम के अनुयायियों ने 'देहनिशम' को प्रथम दिया, जिसके अनुसार बड़ी काम करना उचित है जिससे मुक्त मिला हो। निडली शताब्दी के सबसे अधिक लोकप्रिय, यूटिलिटेरियन सम्प्रदाय ने यह माना कि व्यावहारिक उपयोगिता ही नैतिकता की कसौटी है। इसी को 'ग्रेगमैटिक्म' कहकर भी श्रमिहित किया गया, परन्तु वस्तुतः यह प्रवृत्त उपयोगितावाद ही है। जैसी कि मनुष्य की प्रकृति है, उपयोगितावादी नैतिकता का पतन हुआ, और उसने एक निश्चित सिद्धान्त का रूप ले लिया : "एकड़े मत जाओ" कमजोरों के लिए, और "बो हूज भी कर सको, करो" शक्तियों के लिए।

इसके उत्तरान्त सापेक्षिकतावादियों का आगमन होता है, जिन्होंने नैतिकता के क्षेत्र में भ्रम को और भी बढ़ाया। वैज्ञानिकों ने यह खोज निकाला था कि विज्ञान के प्राकृतिक नियम गणना पर आधारित हैं, सापेक्ष हैं और बुद्धि की अपेक्षा रखते हैं। उन्होंने नैतिकता के क्षेत्र में भी उसी सापेक्षिकता के सिद्धान्त को लागू किया, और इस प्रकार उनके अनुसार औचित्य और शिवम् की भावना वस्तुतः हमारे परिस्थितियों में परिवर्तित हो सकती है। अन्ततोगत्वा नैतिक क्षेत्र में अव्यक्तता की एकदम पूर्ण करने के लिए निश्चयवादी तथा मॉडल के अनुयायी आते जिन्होंने कहा कि अत्यन्त-मान्य केवल मंदलावन है, क्योंकि मनुष्य के सारे व्यवहार अशुद्धिपूर्ण तर्कों द्वारा अनुप्राणित होते हैं। उन्होंने नैतिकता को एक सामाजिक रुढ़ि से अधिक कुछ नहीं माना। इस छारे भ्रम के फलस्वरूप नैतिक उत्तरदायित्व की भावना चिनीन हो गई, उचित और अनुचित, अच्छाई और बुराई का अन्तर मिट गया, तथा धीरे धीरे अनैतिकता का साम्राज्य हो

गया। स्वतन्त्रता की भावना ने विकृत होकर मुक्त भोग का रूप धारण कर लिया। हम पश्चिम और अमेरिका में प्रचलित घोर अनैतिकता की भर्त्सना सुनने के अभ्यस्त हो गए हैं, परन्तु बाहर की अनैतिकता के यही आलोचक इस बात को भुला देते हैं कि हमारे सभी विश्वविद्यालयों में हजारों छात्रों को वे ही नैतिक दर्शन पढाए जा रहे हैं, जिनके कारण यह अव्यवस्था उत्पन्न हो रही है। विचार को किया से अलग नहीं किया जा सकता, नैतिकता का सम्बन्ध बुद्धि और आस्था से नहीं तोड़ा जा सकता।

इसलिए यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है जो मार्क्सवादियों ने इस 'पूज्य' नैतिकता' को उटारकर एक किनारे रख दिया, जो मधुर च्वनिकारी गीतों में श्राव्य गलतल्लु मञ्जुता तथा उपयोगितावाद मात्र है। मार्क्सवाद की इस बात का श्रेय अन्वय दिया जाना चाहिए कि उसने समाज को बच निम्न के पक्ष से बचा लिया और खट आधार से विच्छिन्न नैतिक नियमों की कमजोरी को देगा। साम्यवाद उस आधार को देने का वादा करता है। मार्क्सवादी के लिए वह कार्य उचित है जो राज्य की आर्थिक उन्नति में सहायता देता है। निश्चय ही मार्क्सवादियों की इस 'न य नैतिकता' के विरोध में पूज्य समाज के सुपरी, उपयोगितावादी, सापेक्षवादी और निश्चयवादी वर्ग कोई बौद्धिक तर्क नहीं दे सकते। गहरी उपेक्षा के साथ मार्क्सवादी उन्हें बराबर जवाब देता है : "तुम्हारी ही मान्यताओं से मैंने यह निष्कर्ष निकाला है" क्योंकि, "जो दुष्टता तुम मुझे सिखा रहे हो, मैं उसे कार्यान्वित करूँगा और तुम्हारे विपु यह और भी बड़ोत्ता के साथ होगा। हाँ, तुम्हारे निर्देशों का पालन मैं अधिक सख्ते ढंग से कर सँगा।" हम तब तक बुद्धिवाद और दृढ़ नैतिकता को वापस नहीं पा सकते जब तक कि हमारी आस्था ईश्वर और उसके निम्न में स्थिर नहीं होती, जो परम है। हमारी आज की सबसे निष्ठ धारणा यह है कि "जब तक मनुष्य औचित्यपूर्ण कार्य करता है तब तक इस बात की चिन्ता व्यर्थ है कि उसका विश्वास क्या है।" जैसा कि हम स्वयं देल चुके हैं "मनुष्य रूपने विश्वास के अनुसार ही व्यवहार भी करता है।"

आज आवश्यकता इस बात की है कि हम अपनी आन्तरिक दायित्व भावना को पूर्णतया उद्बुद्ध करें। हम स्पष्ट धोरणा करें कि हम मनुष्य की आध्यात्मिक श्रेष्ठता और उसके आध्यात्मिक मविष्य में विश्वास करते हैं क्योंकि जीवन के उच्चतम मूल्य आध्यात्मिक हैं—सत्यम्, शिषम् और सुन्दरम्। मानवता को प्रराजकता और विनाश से बचाने के भरीरथ प्रयास में सबसे पहले हमें सत्य की पुनर्प्रतिष्ठा करनी होगी। सत्य की प्रतिष्ठा से ही व्यक्ति और समाज दोनों में शिष्य का उत्पन्न हो सकता है। किन्तु केवल सत्य का महत्त्वानना ही यथेष्ट नहीं है, उसे नैतिक दायित्व के रूप में ग्रहण कर कर्म में परिणत करना होगा। मानव समाज के इस आध्यात्मिक पुनर्जागरण में 'सुन्दरम्', अपने जो पुनः स्थापित करेगा। जब मनुष्य एक बार फिर जीवन शिल्प का स्वामी बन जायगा तब वह महान् कलाकृतियों प्रस्तुत करेगा। उसका सौन्दर्य का स्वप्न स्पष्ट होगा, उसकी कला भी अधिक गहरी और अधिक महान् होगी। इस महान् कार्य में हमें राजनैतिक नेताओं, अर्थशास्त्रियों या कोरे वैज्ञानिकों का सुँह नहीं देखना चाहिए। इस दिशा में हमें हमारे आध्यात्मिक तथा सांस्कृतिक चिन्तक ही आगे का पथ बता सकते हैं। इस दिशा में विशिष्ट सिद्धांत और मूल्य भी महत्त्वपूर्ण हैं जो पश्चिम की आध्यात्मिक सक्रियता के आवार रहे हैं और मानव इतिहास की क्रान्तिकारी शक्तियों के विधायक रहे हैं।

सुमित्रानन्दन पन्त

सन्तुलन का प्रश्न

विचारकों की दृष्टि में हमारा युग एक महान् परिवर्तन तथा संक्रमण का युग है, जिनमें, न्यूनाधिक मात्रा में, सधर्षों तथा संकरों का आना अनिवार्य है। ऐसे संघिकाल में यदि हमारे चिन्तकों का ध्यान मौलिक मानव-मूल्यों की ओर आकर्षित हो रहा है तो यह स्वाभाविक ही है। प्रस्तुत प्रश्न के अन्तर्गत, पिछले अनेक वर्षों के साहित्य के सम्बन्ध में, इस समस्या का दिग्दर्शन पूर्ववर्ती विद्वान् लेखक विस्तारपूर्वक करा चुके हैं; मुझे, संक्षेप में, केवल उपसंहार-भर लिख देना है।

मानव-मूल्यों की दृष्टि से जिन दो प्रमुख विचार धाराओं ने इस युग के साहित्य को आन्दोलित किया है, वे हैं मार्क्सवाद तथा मायडवाद। व्यापक दृष्टि से विचार करने पर ये दोनों विचारधाराएँ मानव-अस्तित्व के केवल निम्नतम अथवा बाह्यतम स्तरों का अध्ययन करती हैं और इनके परिणामों को उन्हीं के क्षेत्रों तक सीमित रखना भयस्कर होगा। मार्क्सवाद मानव-जीवन की वर्तमान आर्थिक राजनीतिक स्थितियों का सागोपाग विश्लेषण कर उसकी सामाजिक समस्याओं के लिए समाधान बतलाता है, जिसका परोक्षतः एक वैयक्तिक पक्ष भी है। मायडवाद मानव-अन्तर की रागात्मिका वृत्ति के उपचेतन-अचेतन मूलों का गहन अध्ययन पर मुख्यतः उसकी वैयक्तिक उलझनों का निदान खोजता है, जिसका एक सामाजिक पक्ष भी है। वहाँ पर ये दोनों सिद्धान्त अपने क्षेत्रों को अतिक्रम कर मानव-जीवन एवं चेतना के कर्ध्वस्तरों के विषय में अपना धार्मिक अथवा नियतिवादी निर्णय देकर लगे हैं, अथवा उन शक्तियों के स्तरों का अस्तित्व अस्वीकार करते हैं, वहाँ पर ये दृष्टि-दोष से पीड़ित होकर, मानव-मूल्य-सम्बन्धी गम्भीर समस्याएँ उपस्थित करते हैं। किन्तु, मानव अस्तित्व एवं चेतना के सभी स्तरों के परस्पर अन्योन्याभिन होने के कारण, सर्वोत्तम सामाजिक विकास की दृष्टि से, मानव व्यक्तित्व के पूर्ण उन्नयन के हेतु उसके निम्न भौतिक प्राणिक स्तरों का विकास होना भी समान रूप से आवश्यक है। इस दृष्टि से, मार्क्सवाद तथा मायड के मनोविज्ञान की सीमाओं को मानते हुए भी लोक-जीवन हिताय उनकी एकान्त उपयोगिता एवं महत्त्व को अस्वीकार नहीं किया जा सकता। वास्तव में, नवीन विश्व जीवन-वृत्त के निर्माण में उनका वर्तमान जीवन के गर्दशुब्ध से भरा हाथ उतना ही उग्रादेय प्रमाणित होगा जितना मानव अस्तित्व के उच्चतम शिखरों से अपतति भावी सौम्य तथा आशा के सम्मोहन से दीप्त अभिनव चैतन्य की फिरलों का।

वैसे, मानव-प्रश्न के अविकसित होने के कारण, उच्च-से उच्च सिद्धान्त या आदर्श भी — चाहे वह आध्यात्मिक हो या भौतिक, धार्मिक हो या राजनीतिक — संकीर्णता के सम्प्रदाय या रुढ़िगत दल-दल में फँसर नीचे गिर जाते हैं। किन्तु यदि व्यापक विवेक तथा सदाशुभ्रति के साथ, वर्तमान विश्व मानव संघर्ष के साथ सामंजस्य बिटाते हुए, उपयुक्त विचारधाराओं का समुचित अध्ययन एवं वर्तमान विश्व परिस्थितियों में उनका सम्यक् प्रयोग किया जाय तो उनमें लोक-जीवन के लिए हितकर उपकरणों के अतिरिक्त मानवता के सर्वोत्तम सांस्कृतिक अमृत्य के लिए भी प्राणप्रद पोषक तत्व मिलेंगे। कम्युनिस्ट देशों की सामूहिक जीवन-रचना की वर्तमान स्थिति में, साहित्यिक मूल्यों की दृष्टि से स्वतन्त्र वैयक्तिक प्रेरणा के अवसर हो जाने के कारण

पश्चिम के प्रमुख लेखकों तथा चिन्तकों के मन में जो प्रतिनियार्थ चल रही हैं (जिसका निरवृत्त विवेचन पूर्ववर्ती लेखों में हो चुका है) उनमें हमें अक्षरशः स्वीकृत नहीं कर लेना चाहिए। कम्युनिस्ट देशों की उन असंगतियों की मार्क्सवाद के प्रारम्भिक प्रयोगों की कूड़े की ढोवरी में भी डाला जा सकता है। मार्क्सवाद का प्रयोग और भी अधिक व्यापक आदर्शों पर वर्तमान जीवन की आर्थिक राजनीतिक परिस्थितियों पर किया जा सकता है। उसे एक यात्रिक सिद्धान्त के रूप में न ग्रहण करें, उसके अन्वयप्रयोग को उद्यमित कर सृजनात्मक संचरण के रूप में प्रयुक्त किया जा सकता है और सम्भवतः भारतवर्ष जैसा महान् देश, जिसकी सामूहिक जड़भूमि इतनी गहरी है, अपने साधन साधन की एकता की धरती पर बसकर, इस महत् प्रयोग को एक दिन सफल भी बना सके। जिन देशों में मार्क्सवाद के प्राथमिक प्रयोग हुए हैं उनमें भी २०-२५ वर्षों के अन्तर्गत, मानव मूल्यों की दृष्टि से, व्यापक परिवर्तन नहीं उपस्थित हो सकेंगे, और उनकी जीवन-रचना की भूमि से भी उन्नत से उन्नत सामूहिक शक्ति नहीं निकल उठेगी, यह अभी नहीं कहा जा सकता। सिद्धांत के जीवन और व्यक्ति के जीवन के लिए एक ही अग्रिम निर्धारित करना व्यावहारिक नहीं है।

हमें आवश्यकता है, बाध्याः परस्पर निरोधी लगने वाली विभिन्न स्तरों तथा क्षेत्रों की विचारधाराओं का विराट् समन्वय तथा सन्तुलन कर उन्हें साहित्य में, सृजनात्मक स्तर पर उठाने की... जिससे विभिन्न परिस्थितियों, संसारों तथा स्वार्थों से पीड़ित एवं कुण्ठित मानव-चेतना को अपने सर्वांगीण वैयक्तिक तथा सामाजिक विकास के लिए एक व्यापक सन्तुलित धरातल मिल सके, उसके सम्मुख एक ऐसा उन्नत मानवीय क्षितिज खोल सके जो उसे समस्त अन्तर्गत तथा आवश्यक्तियों की पूर्ति के लिए तैयार कर आगे बढ़ने की प्रेरणा दे सके। व्यक्तिवाद, समाजवाद, भाववाद, वस्तुवाद, भूत तथा अध्यात्मवाद एक दूसरे के निरोधी नहीं, अन्ततः एक दूसरे के पूरक हैं। आज के साहित्य में यदि विराट् या अन्तरात्मा के दर्शन नहीं मिलते—जो मूल्यों का धरातल है—तो इसका कारण इस सम्मिश्रणीय युग के तथाकथित विरोधी सिद्धान्त एवं विचार धारणियों उनका नहीं हैं जिनका इस युग के साहित्य स्रष्टाओं अथवा द्रष्टाओं की सोचाई... और सम्भवतः उनकी दृष्टि, अहंकार, दशलिप्सा, दलदली आदि की हासोन्मुखी प्रवृत्तियों, जिनका बीजास्थल इस परिवर्तन युग का उन्माद पर दुःख कातर अंतस्तल बना हुआ है। साहित्य रसकृति के पुष्कारियों तथा मूल्यों के विज्ञानियों को बाहर के साथ ही अपने भीतर भी खोज करनी पड़ती, सामाजिक धरातल को संवारने से पहले मानविक धरातल का संस्कार कर लेना चाहिए—विरोधकर ऐसे सम्मिश्रण काल में जब हास और विनाश, पतन और वसन्त की तरह, साथ ही साथ नवीन वृत्त संचरण के रथ चले हैं। घूमते हैं। उसे मरणाधीन हासोन्मुखी सर्वोच्च प्रवृत्तियों के कूड़े कचरे में से विकास की प्रसारणार्थी ध्वनि प्रवृत्तियों को चुनकर अपनी चेतना में डाल लेना चाहिए, क्योंकि उनके लिए मूल्य मान्यताओं का प्रश्न केवल बौद्धिक संवेदन का प्रश्न नहीं है, वह उनके आत्मनिर्माण, मनोविज्ञान तथा उनकी सृजन तन्त्री की साधना का आधारभूत अंग भी है।

मानव मूल्यों का अन्वेषक—चाहे वह स्रष्टा हो या द्रष्टा—उसे महत्तर आनन्द, प्रेम, सौन्दर्य तथा श्रेय के सूक्ष्म संवेदनों की पाहणी के अन्तरण के लिए भीतर प्रयत्न करना है। उसे वैभिन्न्य की अद्विगता विषमता तथा कठोरता को अन्तरतम ऐक्य की एकनिष्ठ साधना के दल

पर जीवन वैचित्र्य की समता तथा संगति में परिणत करना है, जिसके लिए आत्म संस्कार सर्वोपरि आवश्यक है। साहित्यकार, साधक, दार्शनिक—इन सबको अन्ततः महत् इच्छा का यन्त्र बनना पड़ता है।

मूल्य-मर्यादा की प्रगति के खोज को केवल सामाजिक परिस्थितियों के अधीन मानना उतना ही एकपाती दृष्टिकोण है जितना उसे केवल मनुष्य के आन्तरिक संस्कारों में मानना है। मानव मूल्य के मूल बाहर भीतर दोनों ओर फैले हुए हैं, “उद्वेगस्य सर्वस्य उत्तराख्याय-बाह्यतः।” व्यक्ति और समाज उसके दो पक्ष हैं जिनमें सामंजस्य स्थापित करके ही स्थिति और प्रगति सम्भव हो सकती है। हम बाहर के सम्बन्ध में ही भीतर को और भीतर के सम्बन्ध में ही बाहर को समझ सकते हैं। मान्यता के सर्वांगीण विकास एवं निर्माण के लिए हमें भीतर और बाहर दोनों का रूपान्तर करना पड़ेगा। तत्पश्चात् मानव जीवन के सत्य के मूल बाहर-भीतर दोनों से ऊपर या परे हैं, जैसा कि हम आगे चलकर दिव्य के रूप में देखेंगे, किन्तु अपनी अभिव्यक्ति के लिए उसे बहिरतर के दोनों सापेक्ष पक्षों का ध्यान रखकर उनमें सन्तुलन बनाना होता है।

पश्चिम के कुछ चिन्तक यदि बाह्य परिस्थितियों के सगटन के बोझ से आक्रान्त होकर मानव-मूल्यों का स्रोत यदि व्यक्ति या मनुष्य के भीतर मानने लगे हैं तो यह केवल पश्चिम के वर्तमान बहिर्भूत यान्त्रिक जीवन के प्रति उनके मन की प्रतिक्रिया-मात्र है। पश्चिम में अन्तर्जीवन का एकान्त अभ्यास होने के कारण वहाँ के प्रबुद्ध निचार्कों का मनुष्य के भीतर की ओर झुकना स्वाभाविक है। वास्तव में व्यक्ति और समाज जीवन मान्यताओं की दृष्टि से, एक-दूसरे के सम्बन्ध में ही सार्थक हैं और उसी रूप में हमसे भी जा सकते हैं। निरपेक्ष व्यक्ति को अकेले या अतिनिर्जनीय कहा जा सकता है। इसलिए यदि मार्क्सवाद सामाजिकता को अधिक महत्त्व देता है या उसके प्राथमिक प्रयोगों में सामूहिक संचरण अधिक प्रबल हो उठा है तो उगड़ा उन्चार व्यक्ति को अधिक महत्त्व देने से नहीं होगा, प्रत्युत, बहिरतर की मान्यताओं को स्वीकार करते हुए व्यक्ति और समाज के बीच सन्तुलित सम्बन्ध स्थापित करने से होगा। इस युग में, इसीलिए, राजनीतिक संचरण की पूर्ति के लिए एक व्यापक सांस्कृतिक संचरण की भी आवश्यकता है।

मानव-मूल्यों के स्रोत को मनुष्य के भीतर ही मान लेना इसलिए भी हानिकार सिद्ध होगा कि वर्तमान युग सन्मय की स्थिति में मनुष्य का मनुष्य बन सकना सरल या सम्भव नहीं। उसके व्यक्तित्व में अभी उस उदात्त सन्तुलन की कमी है जो उसे युगीन प्रवृत्तियों की बाहरी अराजकता तथा अन्तःसंस्कारों की सीमाओं से ऊपर उठकर प्रतिनिधि मनुष्य के रूप में प्रतिष्ठित कर सके। उसका ऐसा निवेकशील व्यक्तित्व होना जो सूक्ष्मातिवृद्ध मूल्यों-सम्बन्धी दुरुद्ध सामाजिक दायित्व को समझकर उसे स्वतः ग्रहण करने योग्य आत्म-त्याग एकत्रित कर सके यह भी अस्वाभाविक ही सिद्ध हो सकता है और अलससंस्कार सुन्नतशील व्यक्ति इतने स्थितप्रज्ञ, तटस्थ, निष्पक्ष हो सकेंगे, इस पर भी सहज विश्वास नहीं होता।

इस संक्रमण-काल में मनुष्य की अहमिका प्रवृत्ति तथा उसकी कामरूढ़ि को बुरी तरह मरम्भोरा है। ये एक प्रगर तो सभी संक्रमण युगों के लिए सत्य तथा सार्थक है, क्योंकि उन्चार निष्ठा के ये दोनों ही महत्त्वपूर्ण चेहरे हैं। मानव अहन्ता को व्यापक बनाकर, मानव-

आत्मा के गुणों को पहचानकर उनसे सम्पन्न बनाना होता है। निम्न प्राण चेतना (काम) को सर्वमुखी होकर व्यापक प्रेम, सौन्दर्य तथा आनन्द की अनुभूति प्राप्त कर नवीन नैतिन-सामाजिक सन्तुलन ग्रहण करना होता है, इसीलिए विश्वप्रवृत्ति संमरण-काल में उन्हें प्रारम्भ में ही सशक्त बना देती है। प्रयोज ने स्त्री-पुरुष-सम्बन्धी वर्तमान समात्मक स्तर की क्षुद्रता तथा सरीसृपता की घोल खोलकर आज के प्रमुख चिन्तक को मोहयुक्त कर दिया है। वास्तव में प्राण चेतना के विनाश के लिए उपयुक्त माननीय परिस्थितियों के अभाव के कारण मानव की समात्मिक वृद्धि, पशु-स्तर पर उतरकर, अमी अचेतन के अन्य आवेगों से परिचालित हो रही है। उसके मनुजोचित कर्ष विकास के लिए हमें स्त्री पुरुषों के सामाजिक सम्बन्ध को एक व्यापक सांस्कृतिक धरातल पर उठाना होगा।

जैसा मैं पहले कह चुका हूँ इस युग के बहुमुखी विचार वैभव को साहित्य तथा संस्कृति की प्रेरणाभूमि पर उठाने के लिए तथा अपने को मानव मूल्यों का उद्योतनादक बनाने के लिए आज के साहित्य स्रष्टा तथा सांस्कृतिक द्रष्टा को सर्वप्रथम एक सर्गोपरि अपना यथेष्ट आत्म सरकार करना होगा। यही उसके ऊपर स्वस्वीकृत सबसे महान् दायित्व है। मानव मूल्यों की चेतना से अपनी चेतना का तादात्म्य करके उसे अपने मन तथा प्राणों के जीवन में मूर्तिमान करना—यही उसका सर्वप्रथम कर्तव्य है। इस दायित्व के सुख को उसका साधक ही अनुभव कर सकता है। यही वह तप, त्याग या लोकाभिमर्श है जिसे उसे तत्काल ग्रहण करके, धीरे धीरे उसे अपने को पूर्णरूपेण अर्पित करके, अपने जीवन में चरितार्थ करना है।

मानव मूल्यों के सर्वव्यापक सत्य के रूपक को हमारे यहाँ महाविष्णु के रूप में अवित किया है, जो प्रम-विष्णु भी हैं। यह शेष शय्या पर (अनन्त काल के ऊपर) स्थित हैं। प्रत्येक युग में उनके गुणों के अंश विश्वचेतना में अवतरित होकर देश-काल में अभिव्यक्ति पाते हैं। वह कलशायी मी—देश से भी ऊपर—स्थित हैं। वह योगनिद्रा में (विश्व विरोधी में तम) शान्त आनन्द की स्थिति में हैं, जिस स्थिति में एक सहज स्फुरण (सकलर) उनकी नाभि (रजोगुण) से बढ़ा अथवा सृजन संचरण के रूप में सृष्टि करता है। उनके हाथ में चक्रात् विश्वमन घूमता रहता है इत्यादि। यह मानव मूल्यों के सत्य के सम्बन्ध में एक पूर्ण दृष्टिकोण है। मानव-मूल्यों का स्रोत देश-काल से ऊपर है। भूत, भविष्य, वर्तमान में अभिव्यक्ति पाने वाले मूल्य सब उसी सत्य के विकासशील अंश हैं। तीनों काल एक दूसरे पर असम्मित होने के साथ ही मुख्यतः उस सत्य पर अवलम्बित हैं। उसी के गुण सच्य करके भूत वर्तमान में और वर्तमान भविष्य में विकसित होता है। उस सत्य को आप चाहें दिव्य कहें या मानवोपरि, वह मानव से पृथक् नहीं है। उसे दिव्य न कहकर मानवीय ही कहें तो वह वर्तमान मानव विकास की स्थिति से कहीं महत् है जिसमें अनेकों भविष्यों का मानव अन्तर्हित है। यदि हम इस दृष्टिकोण से उन सत्य पर विचार करें तो हमें वर्तमान पाश्चात्य विचारकों की “जो समस्त अतीत है वही यह क्षण है और जो यह क्षण है वह समस्त भविष्य बन जायगा—इसी क्षण में हमें शाश्वत को धाँधना है” आदि जैसी तर्क प्रणाली की यात्रिकता स्पष्ट हो जायगी।

हमने अपने साहित्य में पश्चिम के विषय विकासवाद के सिद्धान्त को अपनाया है वह अधूरा है। उसमें नीचे से ऊपर की ओर आरोहण तो है पर ऊपर से नीचे की ओर अवतरण तथा अन्तःसंयोजन (री इटीयेशन) के पक्षों का अभाव है। इस अपूर्ण सिद्धान्त को स्वीकार

कर लेने के कारण ही हम केवल भूत और वर्तमान के संघर्ष के बल पर अग्रसर होने की असफल चेष्टा कर नित्य नवीन विरोधी भर्तों को जन्म देते जा रहे हैं। विकास में सानन्द या अविच्छिन्नता योजना भ्रम है। विकास के प्रत्येक युग में निश्चिन्तना में महत् से नवीन गुणों का भी आविर्भाव होता रहता है। इस महत् में ही बीज रूप में समस्त सृष्टि के उपादान अन्तर्हित हैं।

साहित्य स्रष्टा के लिए विकास से अधिक महत्त्वपूर्ण सिद्धान्त सृजन का है। यह मन के उच्चोच्चतर स्तरों से प्रेरणा ग्रहण करके अपनी सृजन चेतना के वैभव से विकास को नित्य नवगुण सम्पन्न कर उसे प्रगति दे सक्ता है। स्रष्टा के लिए विवेक के पथ से अधिक उपयोगी एवं पूर्ण श्रद्धा का पथ है। यह सहज तथा प्रशस्त होने के कारण लोक सुलभ भी है। अल्पसंख्यक विवेकशील साहित्यिकों के कंधों पर जन समाज के जीवन का दायित्व सौंप देने में यह भी भय है कि वर्तमान निम्न सामाजिक परिस्थितियों में उन अल्पसंख्यकों की मानवता की धारणा स्वभावतः अपने ही धर्म के मानव तक सीमित रह सकती है। जन मानवता का विराट् वैश्वीय अन्तर्गत प्रसन्न सहायभूति से कहीं व्यापक तथा अवलिप्त हो सकता है। फिर स्रष्टा को हम केवल साहित्य-स्रष्टा तक ही सीमित नहीं रख सकते हैं। सामाजिक जीवन के प्रत्येक क्षेत्र तथा स्तर पर—चाहे वह राजनीतिक भी क्यों न हो—जीवन निर्माता जीवन स्रष्टा तथा द्रष्टा भी हो सकता है और सृजन में ही निर्माण की पूर्ण परिणति भी होती है।

संक्षेप में मैं सांस्कृतिक मान्यताओं एवं मानव मूल्यों का स्वस्वीकृत दायित्व अल्पसंख्यक, स्वतन्त्र विवेकपूर्ण संकल्पयुक्त व्यक्तियों को सौंपने के बदले समस्त जन समाज को सौंपना अधिक श्रेयस्कर समझता हूँ जो श्रद्धा के पक्ष से मानव-मूल्यों के सत्य से संयुक्त होकर, अपने-अपने क्षेत्र में मान्यता के विशाल रथ को आगे बढ़ाने में अपना हाथ बँटा सकते हैं। उन्हें—जैसा कि आज के समस्त पश्चिम के विचारक सोचते हैं—किमी तर्क-बुद्धिसम्मत विवेक के जटिल सत्य के जटिलतर दायित्व के भूल-भुलैया में रोककर अपने चिन्तन, अनुभूति, सौन्दर्य-बोध की समस्त शक्ति से स्थायी मानव मूल्य की इसी क्षण की विशेष मानवीय स्थिति की सही व्याख्या पदचानने जैसे और भी दुरुह बौद्धिक व्यापार नहीं करने पड़ेंगे—बो शायद कुछ अति अल्प-संख्यक प्रतिभाशाली व्यक्तियों को ही सुलभ है; उन्हें विराट् विश्व जीवन के अन्तरतम वैश्वीय सत्य पर श्रद्धापूर्वक निरास रत्नकर, अपनी पहिरतर की परिस्थितियों को अतिराम करते हुए, उनका युगजीवन की निम्न आवश्यकताओं के अनुरूप पुनर्निर्माण कर एवं उन्हें व्यापक मानव-जीवन की एकता में विलीन करते हुए अन्ततः सम्पूर्ण तथा बाह्य : समस्त के साथ आगे बढ़ना होगा। इसी में वह अपनी-अपनी स्थिति से स्वधर्म का पालन कर सकते हैं। हमारे सर्वोदय के उन्मादियों ने भी श्रद्धा के पथ से उन्हीं सत्तों के सत्य से प्रेरणा ली है जिनके बिना उनका व्यक्तिगत शीर्षहीन हो जाता है। आज के युग में जब कि भौतिक विज्ञान के विकास के कारण लोक जीवन की परिस्थितियाँ जटिल न रहकर अत्यधिक सक्रिय हो गई हैं जन-साधारण को सृजन प्रेरणा से वंचित कर सद्गता सम्मन भी नहीं है—यही इस युग की सबसे बड़ी क्रांतिकारी देन है।

अनुशीलन

हॉक्टर रावेश गुप्त

भक्ति-भावना और रीतिकालीन कवि

आधुनिक युग के प्रगल्भ भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के समय तक रीतिकालीन काव्य परम्परा के प्रति सहृदय साहित्य प्रेमियों का भाव सर्वथा आदरपूर्ण ही था। स्वयं भारतेन्दु की अनेक रचनाएँ स्पष्ट रूप से इसी परम्परा में लिखी गई हैं। पर आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के आनिर्माण के पश्चात् रीति युग के लेखकों एवं उनकी रचनाओं के प्रति एक घृणा के भाव का प्रचार किया गया। इसका परिणाम यह हुआ कि रीतिचाल के कवि, विशेष रूप से नायिका भेद सम्बन्धी प्रयोगों के लेखक, आन के समीक्षा प्रधान युग में आलोचकों के सामने अभियुक्त की हैसियत से खड़े खड़े आनर पड़े होते हैं। उनकी प्रत्येक बात शका की दृष्टि से देखी जाती है और उनकी प्रत्यक्ष अश्लीलताओं में भी दोष दर्शन का प्रयत्न किया जाता है। इन कवियों की भक्ति भावना को भी आलोचकों ने ऐसी ही दृष्टि से देखा है।

आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी के मत से समस्त नायिकाभेद सम्बन्धी साहित्य का राधाकृष्ण की भक्ति से कोई सम्बन्ध नहीं है। कवि श्री सुमित्रानन्दन पन्त के अनुसार इन कवियों ने भक्ति के नाम पर गन शृङ्गार का निर्लज्ज चित्रण किया है। पं० कृष्णनिहारी मिश्र ने इस बात पर लेट प्रकट किया है कि इन कवियों ने प्रेम भक्ति का दिव्य चित्र नहीं खींचा। श्री प्रभुदयाल मीतल के अनुसार भक्ति-काल का अलौकिक शृङ्गार रीति काल में लौकिक शृङ्गार में परिणत हो गया। डॉ० नगेन्द्र के मत से रीति-काल में भक्ति का आभास-मान मिश्रता है।

कृष्ण और गोपियों की शृङ्गार लीलाओं का चित्रण रीतिकालीन कवियों के साहित्य से पहले हमें हरिवंश, पद्म, गिष्णु, भागवत तथा ब्रह्मवैवर्त आदि पुराणों में, दक्षिण के आलमार नामक स्मृतों के साहित्य में, तथा बयदेव, उमापति घर, चण्डीदास, विद्याभक्ति, नरसिंह मेहता, सुरदास, नन्ददास आदि कवियों की वाणी में विशद रूप में प्राप्त होता है। यह विश्वास के साथ कहा जा सकता है कि शृङ्गार का जिस सीमा तक वर्णन उपर्युक्त ग्रन्थों में अथवा उपर्युक्त लेखकों द्वारा हुआ है, उस सीमा का अतिरमण किसी भी प्रसिद्ध रीतिकालीन लेखक ने नहीं किया। इसके अतिरिक्त एक दूसरी बात जो उतने ही विश्वास के साथ कही जा सकती है वह यह है कि पुराणों के अथवा भक्त कवियों के शृङ्गार वर्णन में रामकृष्ण के नाम के अतिरिक्त और कोई

भी बात ऐसी नहीं है जिसके आधार पर उसे शुद्ध लौकिक शृङ्गार से भिन्न किया जा सके।

इन दो बातों को ध्यान में रखते हुए जब हम रीतिकालीन शृङ्गार को पूर्ववर्ती शृङ्गार से तुलना करते हैं तो दो अन्तर हमें बहुत स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ते हैं : (१) सूर आदि भक्ति-कालीन कवि प्रायः विरक्त थे, पर रीतिकालीन कवि प्रायः गृहस्थ थे; (२) भक्त-कवियों का शृङ्गार प्रायः स्वतन्त्र रूप से लिखा गया है, पर रीतिकालीन कवियों का शृङ्गार प्रायः नायिका-भेद के सौंचे में ढला हुआ है। ऐसा प्रतीत होता है कि इन्हीं दो भेदों के आधार पर भक्ति-कालीन शृङ्गार को भक्तिपूर्ण तथा रीतिकालीन शृङ्गार को भक्तिरहित समझा गया है। पर यह विचारणीय है कि इन विभेदों के आधार पर ऐसा समझना कहाँ तक युक्ति संगत अथवा समीचीन हो सकता है।

पहला विभेद कवियों के विरक्त अथवा गृहस्थ होने से सम्बन्धित है। यहाँ यह बात जोर देकर कही जा सकती है कि विरक्त अथवा वैराग्य को भक्ति के लिए कभी भी आवश्यक नहीं समझा गया। भक्ति-धर्म का तो आविर्भाव ही गृहस्थों के लिए हुआ है। भक्ति मार्ग की प्रवृत्ति-मूलक तथा ज्ञान अथवा योग मार्ग की निवृत्तमूलक कहा गया है। वैराग्य को तो एक प्रभार से भक्ति धर्म का विरोधी भी कहा जा सकता है (साधन के रूप में)। पुष्टि-मार्ग के संस्थापक महाप्रभु बल्लभाचार्य ने गृहस्थ-जीवन को भेष्ट मानकर उसके महत्त्व का प्रतिपादन किया है। हमारे धर्म शास्त्र प्रणेताओं ने भी गृहस्थाश्रम को अन्य तीनों आश्रमों का सदा मानते हुए सर्वाधिक महत्त्व प्रदान किया है। ऐसी स्थिति में रीतिकालीन कवियों पर उनके गृहस्थ होने के कारण अमर्क होने का आरोप करना भक्ति मार्ग के मूल पर ही कुठाराघात करना है।

शका का दूसरा कारण रीति कवियों द्वारा राधाकृष्ण की शृङ्गार-लीलाओं के वर्णन के लिए नायक नायिका भेद के ढाँचे का उपयोग है। पर यहाँ हमें यह स्मरण रखना चाहिए कि हिन्दी के रीतिकालीन कवियों ने ऐसा महाप्रभु चैतन्य के शिष्य रूपगोस्वामी के प्रभाव में आकर लिया है। रूपगोस्वामी ने सारे रस शास्त्र को देष्णवशात्त का रूप दे डाला। उन्होंने अपने 'हरिमल्ल-रसामृत-सिन्धु' नामक ग्रन्थ में पौल भक्ति-रसों को स्वीकार किया और उन्मूल अथवा शृङ्गार रस को इन पाँचों में सम्राट् मानते हुए अपने दूसरे ग्रन्थ 'उन्मूलनीलमणि' में उसका विस्तृत विवेचन किया। इसी ग्रन्थ में श्रीकृष्ण को एकमात्र नायक तथा उनकी प्रेमिकाओं को नायिका मानते हुए नायक नायिका-भेद के सम्पूर्ण विषय को उन्होंने भक्ति के क्षेत्र में खींच लिया। इस ग्रन्थ का समय सोलहवीं शताब्दी का मध्यभाग है, और हिन्दी का नायक-नायिका भेद सन्त्यग्धी समस्त साहित्य इससे प्रभावित होकर इसके बाद ही लिखा गया है।

महाप्रभु बल्लभाचार्य के सम्बन्ध में कभी कभी भ्रमग्रस्त ऐसा सोचा जाता है कि श्रीकृष्ण के बालरूप के उपासक होने के कारण वे उनकी शृङ्गार लीलाओं के विरोधी थे। पर ऐसा समझने वाले कदाचित् यह भूल जाते हैं कि श्रीकृष्ण की सम्पूर्ण शृङ्गार-लीला उनकी बाल मीठा के ही अन्तर्गत है। 'भागवत' में इस बात का स्पष्ट उल्लेख है कि रामलीला के समय कृष्ण की अम्मा केवल सात वर्ष की थी तथा अकूर के साथ वृन्दावन से मथुरा जाते समय वे ग्यारह वर्ष से भी कम के थे। इसके अनिर्विक 'भागवत' की अपनी भुषेधिनी नामक टीका में भी (१०-३३-२६) महाप्रभु ने इस बात का स्पष्ट कथन किया है कि भगवान् कृष्ण ने काव्यशास्त्र की विधि के अनुसार भी गोपियों के साथ रति की। बहुत सम्भव है कि अष्टछाप के महान् कवि एताव

दिखाई देती है वह वास्तव में कवि का अपने प्रभु की पापियों को तारने की शक्ति में अद्विग विश्वास है। कवि का विश्वास गालाडम्बर में न होकर हृदय की सच्ची भक्ति में है :

अप माळा छापा जिलक, सरै ॥ एकौ काम ।

मन कोचै नाचै कृपा, सोचै रांचै राम ॥

नादिका भेद के जनप्रिय कवि मतिराम और पद्माकर ने भी अपनी भक्ति-भावना को कवित्त के माध्यम से अभिव्यक्त किया है। मतिराम ने जो मोड़ा-सा भी इस विषय पर लिखा है उससे यह स्पष्ट है कि भक्ति उनके लिए केवल कुछ औपचारिक धार्मिक कृत्यों का संकलन-भाव नहीं थी। उन्होंने उसके गहन तत्त्व को समझ लिया था और उनकी दृष्टि में जीवन की सार्थकता राधा और कृष्ण की मधुर मीठाश्रों के आनन्द में अपने को मग्न कर देने में ही थी। उन्होंने इसे ही चोट पर कहा है :

राधा मोहनलाल को जाहि न भावत नेह ।

परियो मुझे हृत्कार इस ताकी छाँछिनि खेह ॥

इस कथन की ओश्वित्ता का स्रोत एक भक्ति-रस आत्माविन हृदय ही हो सकता है।

पद्माकर कृत 'गगानहरी' तथा 'प्रबोध-पचीता' नाम के ग्रन्थ पूर्णरूपेण भक्ति भावना की अभिव्यक्ति के लिए ही लिखे गए हैं। पहले ग्रन्थ में गंगा की पार नाशिकी शक्ति का विरोध रूप से उल्लेख है। दूसरे ग्रन्थ में दीर्घकालीन जीवन की अनुभूतियों के आधार पर अनेक प्रकार की भावनाएँ सच्चाई के साथ अभिव्यक्त की गई हैं। ग्रन्थ भक्त कवियों की भीति पद्माकर ने भी अपने पात्रों को स्पष्ट रूप से बिना किसी झिझक के स्वीकार करते हुए अपने प्रभु के कृपातु स्वभाव में अपनी अद्विग आस्था प्रकट की है। राम नाम के निरन्तर चर को उन्होंने मुक्ति का सर्वश्रेष्ठ एवं सरलतम साधन माना है :

काहे को पछंवर को ओड़ि करौ आइम्बर,

काहे को दिगम्बर छै दूब जाय रहिये ।

कहै 'पद्माकर' क्यों काय के कलेस दिव,

सीकर समीत सीत बाढ ताप सहिये ॥

काहे को जपौगे अप, काहे को सपौगे तप,

काहे को प्रपंच पंच पावक में बहिये ।

रैन दिन आठो जाम राम राम राम-राम,

सीताराम सीताराम सीताराम कहिये ॥

निष्कर्ष रूप में हम यही कहेंगे कि परम्परा और अन्तर्साधन दोनों के प्रमाण से रीति कवियों की भक्ति भावना की सच्चाई पर अविश्वास नहीं किया जा सकता। वास्तव में अविश्वास करने का कुछ आलोचकों द्वारा लगाये गए निराधार आरोपों के अतिरिक्त और कोई कारण ही नहीं है।

डॉक्टर हरदेव चाहरी

स्त्रियों की भाषा का वैज्ञानिक विश्लेषण

१. बोली

देश, काल और जाति के भेद से भाषा भेद होते हैं, यह सर्वविदित है। परन्तु इस बात की ओर कभी ध्यान नहीं गया कि भाषा में लैङ्गिक भेद भी होता है। प्रायः प्रत्येक समाज में पुरुषों और स्त्रियों की भाषा में अन्तर होता है। ऐसी अनेक जातियाँ बताई जाती हैं जिनमें पुरुषों और स्त्रियों की भाषाएँ भिन्न भिन्न हैं—कम से कम बोली का भेद तो स्पष्ट है। मध्य अमरीका में कारिब जाति के पुरुषों और स्त्रियों की भाषा अलग अलग है। इतिहासकारों ने लिखा है कि कारिब लोगों ने मध्य अमरीका की अराबक जन जाति को विघ्नस्त करके डाकरी स्त्रियों को सन्तान चलाने के लिए अपने घरों में डाल लिया था। इनके बच्चे पढ़ने तो मातृभाषा सीखते हैं, पर ५६ वर्ष की अवस्था के उपरान्त लड़के अपने पिता की और लड़कियाँ अपनी माता की भाषा को प्रहण करने लगती हैं। इस बात को यों कहा जा सकता है कि स्थायी रूप से स्त्रियों में मातृभाषा और पुरुषों में पितृभाषा का प्रचलन होता है।

इतिहास की दृष्टि से किसी युग में भारत में भी यही बात रही होगी। आर्यों ने तमिल (स० द्रविड, द्रविड) स्त्रियों से विवाह किया। हमारी भाषा निश्चय ही अलग रही होगी। यह नहीं कहा जा सकता कि कितनी पीढ़ियों तक स्त्री पुरुषों की भाषा भिन्न बनी रही, क्योंकि प्राचीन वेदकालीन जन साहित्य उपलब्ध नहीं है। परन्तु वैदिक भाषा और संस्कृत पर द्रविड आदि प्राणार्थ भाषाओं का प्रभाव बहुत अधिक है—यह सुस्पष्टता उन स्त्रियों के कारण पड़ा होगा।

संस्कृत नाटकों में पुरुषों और स्त्रियों की भाषा में बड़ा अन्तर है। पति संस्कृत बोलता है और पत्नी शौरसेनी और महापात्री का व्यवहार करती है। यह उस समय की वस्तुस्थिति का परिचायक है। आज भी ऐसे घराने बहुत से हैं जिनमें पुरुष खड़ी बोली बोलता है और स्त्री अवधी, बुधेली या मगधभाषा। ऐसे पुरुषों का सम्प्रदाय शिक्षा, नौकरी, व्यवसाय या सामाजिक सम्बन्धों के कारण खड़ी बोली हिन्दी का है—नियोजन करके बगलों और बस्कों में। स्त्रियाँ अधिकतर घर की चारदीवारी में अपना समय बिताती हैं। अपेक्षाकृत उनमें शिक्षा की सदा से कमी रही है। मौढ़ और अनपढ़ अथवा कमपढ़ स्त्रियों की बोली बदलती भी बहुत कम है। उनके द्वारा अपनी अपनी मातृभाषा की रक्षा पूर्णरूपेण होती है। पुरुषों की भाषा का स्वरूप कुछ न कुछ बदलता रहता है।

उन घरों को छोड़ दीजिए जहाँ पति पंजाबी और पत्नी दिल्ली की है अथवा पति बनारस का (पत्नी) और पत्नी अमृतसर की है, या कोई अन्तर्प्रदेशिक युग्म है—बंगाली और बिहारिन, राजस्थानी और गुजरातिन, हिन्दी और मराठिन, आदि आदि। इनकी तो भाषा ही भिन्न होती है। पर ऐसे दम्पती नगर नगर, गाँव गाँव और गली गली में मिल जायेंगे जिनकी बोली में स्पष्ट अन्तर है। हमने सन् १९४४ में लाहौर नगर के एक मुहल्ले का भाषा विवरण तैयार किया था। सौ घरों में से केवल ११ घर ऐसे मिले जिनमें स्त्री और पुरुष की बोली एक ही थी। २० अन्य घरों में बोली का अन्तर कम या १७ घरों में भाषा ही भिन्न थी जैसे लहँदी और पंजाबी, पंजाबी और बागड़, पंजाबी और पश्चिमी हिन्दी, पंजाबी या लहँदी और सिंधी, राजस्थानी

हिन्दी और गुजराती, इत्यादि। शेष ६२ घरों में बोली का अन्तर स्पष्ट था। एक रोचक तथ्य यह भी प्राप्त हुआ कि लगभग ३० प्रतिशत पतियों ने दूसरी बोली के रूप में अपनी पत्नियों की बोली को अपना रखा था, केवल ५ प्रतिशत घरों में पति की बोली को पत्नी ने अपनाया था।

प्रत्येक देश में ऐसे कई परिवार हैं जिनमें या तो पुरुष दो बोलियाँ बोलते हैं और स्त्रियाँ एक बोली, या स्त्रियाँ दो बोलियाँ बोलती हैं और पुरुष एक बोली। ऐसी दशा में स्त्री या पुरुष को अपने जीवन साथी की सुविधा के लिए अपनी साधारण बोली छोड़कर कभी-कभी टूटी-फूटी दूसरी बोली में बातचीत करनी पड़ती है। प्रायः स्त्रियाँ अपनी मूल भाषा के संरक्षण का बहुत ध्यान रखती हैं।

चिरकाल तक मुगल घरानों में बेगमों की भाषा बादशाहों और अमीर-दरबारियों की भाषा से अलग रही। उर्दू का विकास इन्हीं बेगमों की बोली से हुआ। जिसे 'उर्दू की ख़ुबान' या 'फ़िन्ने की ख़ुबान' कहते हैं वह इन बेगमों की ही लिचड़ी बोली थी। बेगमों के प्रान्तों से आती थी, उसी बोली हिन्दुई ही इनके विचारों और भावों का माध्यम होती थी जिस पर अन्य प्रादेशिक भाषाओं के अतिरिक्त फारसी का प्रभाव भी पड़ा। शिक्षा की भाषा, राजभाषा, दरबार की भाषा फारसी थी। प्रायः राजपुरुष इसी में बातचीत करते थे। इसीलिए बेगमों की भाषा में भी कई शब्द फारसी के हुए आए थे। यह तो स्वाभाविक ही था। बेगमों की भाषा पर शिखे गए व्याकरण, शब्दकोश, मुहावर-बोश आदि देखने से उर्दू की प्रकृतियों का मूल स्रोत प्राप्त हो जाता है।

स्त्रियों की इस मिली-जुली भाषा को रेप्टी कहते थे। बहुत से रेप्टी-गो शायरों ने इस भाषा को साहित्य में लाने का प्रयत्न करने की चेष्टा की।

स्वयं और फ़ास की सीमा पर बास्क जाति में अधिकतर पुरुष बास्क भाषा छोड़ चुके हैं—वे स्वयं भाषा ही जानते हैं; लेकिन स्त्रियाँ बराबर बास्क भाषा का व्यवहार करती हैं।

जिन स्त्री पुरुषों में बोली का भेद नहीं होता, उनकी शिक्षा, संस्कृति, कार्य-व्यवहार आदि जीवन की अवस्थाएँ प्रायः एक-सी होती हैं। संस्कृत नाटकों में भी रानी, तावरी, विदुषी और कुछ अन्य निश्चित स्त्रियों के मुख से संस्कृत बोलवाई गई है। हिन्दी-साहित्य में कुछ एक नाटककारों और कथाकारों ने स्त्री पुरुष की भाषा का भेद रखा है, परन्तु प्रायः साहित्यकार समान भाषा का प्रयोग करते हैं जिससे वस्तुस्थिति का ठीक-ठीक और स्वाभाविक परिचय नहीं मिलता।

जिसे हम भेद का अभाव कह रहे हैं वह भी नितान्त समानता की कोटि का नहीं होता। बास्क स्वरूप एक होने पर आन्तरिक सूक्ष्म भेद कई प्रकार के रहते हैं जिनकी ओर ध्यान दिलाना इस लेख का मुख्य उद्देश्य है।

२. उच्चारण

स्त्रियों के गले में ध्वनि पिट्टक छोटा होता है। पुरुषों का ध्वनि पिट्टक बड़ा होता है और इसीलिए गले के बाहर निचला भी रहता है। इसी कारण से प्रायः पुरुषों की ध्वनि मोटी, कड़ी, फर्छा और ऊँची होती है। स्त्रियों की आवाज प्रायः बारीक, मोटी, बोल, स्पष्ट और मद्धम होती है। उसमें एक गुँज-सी होती है। इस भेद के अनेक स्तर हो सकते हैं और किसी स्तर पर पुरुष और स्त्री के उच्चारण में कोई भेद नहीं जाना जा सकता। कुछ स्त्रियाँ पुरुषों की तरह

बोलती हैं और कुछ पुरुष स्त्रियों की तरह । स्त्रियाँ बेनती भी बहुत हैं । इतिहास के आरम्भ से ही पुरुष ऐसे काम करता आ रहा है जिनमें बोलने और दूसरों से बातचीत करने का अन्तर कम मिलता है । शिकार खेलना, युद्ध करना, खेती बाड़ी करना, पान खाइयाँ पीना, मजदूरी करना, इत्यादि ऐसे काम हैं जिनमें लगे हुए पुरुष रात रात काम कर पाते हैं । इन कार्यों से निवृत्त हो करके भी वे पड़े सोते हैं—विश्राम में भी बोलने की सुचारु नहीं होती । स्त्रियों के कार्य पर में सम्पन्न होते हैं जहाँ काम काज के साथ बातचीत, गाना गुनगुनाना उत्तर चलता है । स्त्रियाँ पुरुष की अपेक्षा अधिक समाजप्रिय होती हैं । बातूनी भगड़ों में भी होशियार होती हैं । सली-सहेलियों बोरने, अडोसनों पडोसनों से प्यार बढ़ाने में और फिर विगाड़ कर लेने में वे बहुत दक्ष होती हैं । सारांश यह कि भाषा-सम्बन्धी अभ्यास से प्राप्त दृढ़ता, स्पष्टता और प्रगल्भता स्त्रियों की वाणी में विद्यमान रहती है । ऊँचे चिल्लाने और व्याख्यान देने का अन्तर उन्हें कम मिलता है । घरेलू जीवन में शोर मचाने की सुजाइय कहीं ! अलसता जो स्त्रियाँ स्त्रियोचित जीवन को त्याग देती हैं—जैसे पढी लिखी महिलाओं में कुछ एक, मीरानन, मित्रास्त्रि, और बेश्याएँ—तो उनकी भाषा पुरुषों की भाषा की कोटि में आने लगती है । बड़े बड़े व्याख्याता और बका पुरुषों में होते हैं, दूसरी ओर तोतले हक्ले थथले भी पुरुषों में अचिर होते हैं । स्त्रियों की भाषा मध्यम (निश्चित और स्पष्ट) मार्ग से होकर चलती है । उसमें उच्चारण के उतार चढ़ाव, तान और लय के नाना रूप कम होते हैं ।

खड़ी बोली में एक कहावत है—‘औरत की जीम कैंची की तरह चलती है ।’ प्रायः स्त्रियाँ तेज बोलती हैं ।

यह भी देखा गया है कि पुरुषों की अपेक्षा स्त्रियों की भाषा में एकद्वार शब्द अधिक होते हैं । बहुत ही स्त्रिया लम्बे लम्बे नाम लेने में अनमर्ष होती हैं । शब्दों की कर्द-छुदई में इनका काफी हाथ होता है ।

स्त्रियों की ध्वनि सम्बन्धी प्रवृत्तियों को ध्यान में रखते हुए यह खोज करने की आवश्यकता है कि कौन कौन ध्वनियाँ उन्हें अधिक प्रिय होती हैं । जेम्ससन ने अंग्रेजी में देखा कि स्त्रियाँ ‘र’ का उच्चारण एक विशिष्ट ढंग से करती हैं और उनकी बोली में ह्रस्व स्वरों का पाहुल्य पाया जाता है । हिन्दी में ऐसा जान पड़ता है कि स्त्रियाँ मृदु व्यंजनों और अनुनासिक ध्वनिओं को अधिक अपनाती हैं । वे द्वित व्यंजनों को तोड़कर स्वरमयि लगाने की भी आदी होती हैं, जैसे झरझर की जगह झरझर, झरझर की जगह झरझर, झरझर की जगह झरझर, इत्यादि । इसका कारण यह है कि द्वित व्यंजन से पूर्ण अक्षर पर बलापात रहता है जो पुरुषों की वाणी में अधिक होता है । स्वरमयि से बलापात बँट जाता है । लहँटी में देखा गया कि प्रायः सब पुरुष ख, ज, ग, फ का उच्चारण फारसी अरबी से प्राप्त शब्दों में करते हैं—जैसे खाली, गरीब, जोर, फालतू आदि में । पर, स्त्रियाँ खाली, गरीब, जोर, फालतू ही बोलती हैं । लेकिन अभ्यास से वे नई ध्वनियाँ बहुत जल्दी सीख जाती हैं । उनकी वाणी में लोच होती है । अंग्रेजी के फ, च, श वर्णों का उच्चारण पूर्वी उत्तरप्रदेश के लड़के विश्वविद्यालयों में रहकर भी फ, च, स सा करते हैं । अपेक्षाकृत लड़कियों का उच्चारण शुद्ध होता है । इस विषय में खोज की आवश्यकता है ।

स्त्रियाँ जिस प्रकार अधिक स्पष्ट बोलती हैं, इसी प्रकार वे अधिक स्पष्ट सुनती भी हैं ।

उनके कान बहुत श्रमस्त होते हैं। उच्चारण की सूक्ष्मताओं और वाणी के अन्तर की पकड़ उनमें कमाल दरजे की होती है। बोली की नकल उतारने में वे पट्ट होती हैं।

छियाँ प्रायः कठोर रसा की अभिव्यक्ति में समर्थ नहीं हो पातीं। वीर, रौद्र, वीमल और भयानक रस पुरुषों की वाणी में और शृंगार, वरुण और वात्सल्य छियों की वाणी में अधिक निशब्द रूप में आते हैं। उनका कोमल स्वभाव कोमल वाणी का रूप धारण करता है। भाषा में व्यक्तित्व अपने प्रकृत रूप में आता है।

पुरुषों के वाक्य मले ही लग्ने और संयुक्त हों, छियों के वाक्य छोटे छोटे और मिश्रित होते हैं। उनके वाक्य टूटे-फूटे और अपूर्ण भी होते हैं। भावुकता उन्हें अपने वाक्य पूर्ण नहीं करने देती। कुछ तो वे वाणी से प्रकट करती हैं और कुछ आँखों से या मुँह मुद्रा से। इनके भी यदि कुछ नहीं कहा जा सकता तो अंगुष्ठों में यह डालती हैं। सपन और आवेश दोनों की अति के कारण उनकी भाषा में वाक्यों की वृत्त हो जाती है। उनका भाव भाषा के वाहन पर बहुत देर तक चला नहीं रह पाता।

हमारा यह विश्वास कि है भाषा से ध्वनिशास्त्री के लिए यह ज्ञान लेना सम्भव है कि किसी स्त्री में कितनी मात्राएँ स्त्रीत्व की हैं और कितनी पुरुषत्व की, अथवा यह कि किसी पुरुष की बोली में कितना पुरुषत्व है और कितना नहीं है। परन्तु इस दिशा में कुछ कार्य नहीं हुआ। भाषा विज्ञान, शरीर विज्ञान और मनोविज्ञान को अलग अलग और मिलकर दोनों तरह से खत्यान्वेष्ट करने की आवश्यकता है।

२. शब्द भाण्डार

भाषा के निर्माण में स्त्रियों का क्या योग है? इस प्रश्न की ओर हम प्रत्येक भाषा के अन्वेषक का ध्यान आकृष्ट करना चाहते हैं। क्या अपनी भाषा माँ से सीखता है। 'मातृभूमि' की जगह चाहे कुछ देशों में 'पितृभूमि' कहा जाता है, पर 'मातृभाषा' के स्थान पर 'पितृभाषा' कहीं नहीं कहते। माता ही की बोली का अनुसरण करते करते बच्चा अपने अभा उल्लेख पक्ष की सार्वकिक उपाय सीखता है। माता ही उसे अपने ध्वनि यन्त्रों की पेशियों में लक्ष्य लाना सिखाती है। माता ही उसे ध्वनि निष्काशन की कला में प्रवीण बनती है। उसीके सम्पर्क में रहकर अनोध बच्चा चार पाँच वर्ष तक अपना शब्द-भान्धार बनाता है और अपनी भाषा का संगठन करता है। किसी विद्वान् ने कहा है कि जन्म से पहले दो वर्षों में मनुष्य कितना कुछ सीखता है उतना जीवन के अन्य किन्हीं दो वर्षों में कदापि नहीं सीख पाता। मातृभाषा का प्रभाव उसकी बोली में जीवन भर रहता है। इस प्रभाव की गहराई और व्यापकता की कई अवस्थाएँ हो सकती हैं। लड़कियाँ अपनी माताओं के सम्पर्क में अधिक काल तक रहती हैं। जीवन में प्रसिद्ध हो जाने पर भी उन पर पड़ने वाले नये प्रभाव बहुत कम पड़ते हैं। पर लड़कों की बोली पर अनेक अन्य प्रभाव पड़ते हैं—कई बार उनकी बोली अपनी मातृभाषा से भिन्न हो जाती है, चाहे इसका आशिक प्रभाव भी बना रहता है।

लेकिन, छियाँ का अपना शब्द भाण्डार एक सीमित और विशिष्ट प्रकार का होता है। वे बहुत बोलती हैं, वे तेज बोलती हैं, वे छोटे छोटे वाक्यों में बात करती हैं—यह सब इचीलिए के उनके पास शब्दों की यह प्रचुरता नहीं हो मनुष्य की सम्मति और अभिव्यक्ति बना देती है। प्रायः सभी पारिभाषिक शब्द पुरुषों द्वारा गढ़े जाते हैं। ज्ञान विज्ञान के शब्द निर्माण में भी स्त्रियों का योग

नगण्य है। नये शब्दों, देशी गडनों और मान्तिकारी अभिव्यक्तियों के उत्पादन और विकास में नवयुवकों और युवा पुरुषों का विशेष हाथ होता है। यह बड़ी विचित्र बात है कि भाषाओं (कम-से कम आर्य भाषाओं) के प्रायः स्त्रीलिंग रूप पुल्लिंग रूप से ही बनते हैं—जैसे कुना से कुतिया, शेर से शेरनी, घोवा से घोविन, लडका से लडकी। स्त्रीलिंग शब्द से पुल्लिंग रूप क्यों नहीं बनते? आर्य भाषा भाषियों के पितृ-प्रधान परिवार होते हैं। यह देखने की आवश्यकता है कि मातृ प्रधान जातियों में शब्दों का लिंगान्तर करने की क्या व्यवस्था है। संस्कृत में एक ओर अमरता, सौंदर्य, जागरण आदि पुल्लिंग और दूसरी ओर इन्हीं के पर्याय अमरता, सुदरता, जाग्रति आदि स्त्रीलिंग शब्द क्यों हैं? इस बात पर अनुसंधान करने की आवश्यकता है कि स्त्रियों की बोली में स्त्रीलिंग शब्द अधिक होते हैं अथवा पुल्लिंग। महादेवी वर्मा, होमवती देवी, सुमित्राकुमारी चिनहा, चंद्रकिरण सौनरिकसा आदि हिन्दी की लेखिकाओं की कृतियों में से ही कुछ तथ्य प्राप्त किये जा सकते हैं। उत्तर पश्चिमी भारत में तौलिया, पहिया, घाम, छत आदि अनेक शब्द पुल्लिंग हैं, जो पूर्वी प्रांत में स्त्रीलिंग हैं। यह भी ध्यान रहे कि उत्तर पश्चिमी प्रांतां में स्त्रियों की अपेक्षा पुरुषों की संख्या बहुत अधिक रही है। क्या हिन्दी में सामर्थ्य, विजय और स्वाध आदि अनेक पुल्लिंग शब्दों की स्त्रीलिंग रूप में प्रयुक्त करने की बान महिला साहित्यकारों से तो नहीं आई? इन सभी प्रश्नों पर विचार करने की आवश्यकता है।

स्त्रियों का व्यावहारिक शब्द भण्डार बहुत सम्पन्न होता है। घर द्वार, खान पान, कपड़े-लुत्ते, सगे सम्बन्धी, रीति रिवाज आदि के सम्बन्ध की उनकी शब्दावली पुरुषों की शब्दावली की अपेक्षा अधिक समृद्ध होती है। पुरुष लेखकों और स्त्री लेखकों की रचनाएँ इस सत्य पर अधिक प्रभाव डाल सकती हैं। रेस्ती के बोझ इसका प्रमाण हैं। स्त्रियों की शब्दावली बहुत व्यापक नहीं होती। मीरा से लेकर शान्ति मेहरोत्रा एम० ए० तक की कृतियों में ऐसे शब्दों की संख्या बीसियों तक पहुँचती है जो अनेक बार दोहराये गए हैं। इनसे मात्र और भाषा की गहराई और तीव्रता का परिचय तो मिलता है, पर व्यापकता का नहीं। सच तो यह है कि महिलाओं का कार्य व्यवहार, उनका अनुभव और चिन्तन एक सीमित घेरे में होता है।

प्रत्येक भाषा में कुछ शब्द ऐसे हैं जिनका व्यवहार केवल स्त्रियाँ करती हैं और कुछ ऐसे भी हैं जिनमें वे नहीं बोलती। अनेक शरीरात्मकों, स्वाभाविक शरीर क्रियाओं और कुछ विचार द्रव्यों का नाम स्त्रियाँ नहीं लेती। कहीं कहीं स्त्रियाँ 'मजा' या 'स्वाद' शब्द नहीं कहती। किसी स्त्री की कृति में 'जुम्बन' 'पुलकित' आदि शब्दों को पढ़कर उसके यौन निद्रोह या स्त्रीत्व के असन्तोष का अनुमान किया जा सकता है। स्त्रियों की भाषा अधिक श्लील, सयत और व्यङ्गनापूर्ण होती है। नवयुवक आपस में बैठकर जो बातें किया करते हैं उम स्तर की बातें नवयुवतियों में नहीं होती। वे लंबालु, सकोची और रुचत होती हैं। स्त्रियों की गालियाँ भी इतनी नगी और फक्कड़ नहीं होती जितनी पुरुषों की। कुछ गालियाँ, शाप, आशीर्वाद और बोल स्त्रियों के ही मुँह से सुने जा सकते हैं। इनका व्यवहार करने वाला पुरुष स्त्रैय समझा जाता है। उदाहरण—दादी-बरा, दहिबरा, बोल बली, माँग बली, निगोडा, कलमुँहा, मूडी-काटा, मुन्ना, अल्लाह मारी (प्रसलमानों में), एव कीड़े पड़े, कहाँ उबड़ गई थी, आग लग जाय, तथा कुछ सुहागिन हो, कोख ठडी रहे, माँग मरी रहे और सुहाग छुट गया, गोट सूँधी हो

१. मेरी स्वासें करती रहतीं निज प्रिय का अभिनन्दन रे—महादेवी वर्मा

गर्द, इत्यादि। महिलाओं का कोमल हृदय उनसे ऐसे शब्द नहीं झुलना सकता जिनकी छिड़ी के हृदय पर चोट लगे। 'मर गया' को वे अनेक तरह से कहेंगी। 'वह बीमार है' की जगह 'उसके दुश्मन बीमार हैं', 'उसका पिटा फीका है' आदि बोलेंगी। यार (दोस्त) का अर्थ 'बात' भी हो सकता है, इसलिए वे इसका प्रयोग न करेंगी। पुरुष जिनकी नौकरी करते हैं, उसे 'मालिक', 'सरकार' आदि कहकर पुकारते हैं। 'मालिक' का अर्थ 'पति' भी हो सकता है इसलिए सड़ो बोली प्रदेश की स्त्रियों 'सरकार' कहेंगी 'मालिक' नहीं।

यह ऐसे शब्द हैं जो स्त्रियों के ही मुख में सजते हैं—जैसे, मेरी पूजा सी बिटिया, नौव, मेरा वीर (भाई), भौंसाई, बाबुल, इत्यादि।

अनेक देशों में स्त्रियाँ अपने पति का नाम नहीं लेतीं। भारत में प्रायः स्त्रियाँ 'पति' शब्द भी नहीं कहतीं। इसके लिए 'ये मेरे वो हैं', 'वो मेरे ये हैं', 'घर वाला', 'मेरा आदमी', 'मालिक', साईं, (स्वामी) और सम्बोधन करते हुए 'मुनी के पिता', 'लललन के बाबू', 'मोहन (या रघिया) के भाई' आदि प्रयोग करती हैं। हिन्दी साहित्य में जो 'प्रिय', 'नाथ', 'प्राणनाथ' आदि शब्द हैं वे साधारण बोलचाल में नहीं मिलते। लोक गीतों में कुछ शब्द 'बालम', 'प्रिया', 'पीतम', 'पी', 'मादिया', 'रघिया', 'वंत' आदि आते हैं। वे प्रेमी के लिए हैं, पति के लिए नहीं हैं।

पति का नाम न लेने के कारण स्त्रियों को जो कष्ट होता है उससे पाठक परिचित हैं। 'माणन लाल' नाम बताने के लिए वे 'बी का भाई', 'लक्ष्मी में से निकलने वाला' और न जाने क्या क्या कहती हैं। वे माणन नहीं पातीं, क्योंकि माणन तो माणन लाल का पर्याय है, वे बच्चे को 'मेरे लाल' कहकर नहीं पुकारतीं। जिसके पति का नाम ताराचन्द हो वह तारा और चांद को इंगित करके और (दिन में) न जाने किन किन हेर-फेरों से नाम बता पाती हैं। जिसके पति का नाम 'रामलाल' होता है वे ऐसे सभी नामों को अधूरा बोलती हैं या टास जाती हैं जिनमें 'राम' या 'लाल' शब्द आता है जैसे रामचन्द, रामधन, गगाराम, श्री राम, श्यामलाल, लालजी आदि। 'कृष्ण' नाम के पति वाली स्त्री कृष्ण की पुकारिन होती हुए 'कृष्ण' नाम नहीं लेती, दूसरे नाम लेती है।

स्त्रियाँ अपने समुर, सास, बेट, बेटानी का नाम भी नहीं लेतीं।

स्त्रियों की शब्दावली में अतिशयोक्तिपूर्ण, व्यंग्यात्मक, और शिष्ट शब्द पुरुषों की अपेक्षा अधिक होते हैं।

४. लोकप्रार्ता

माया को स्त्रियों की सबसे बड़ी देन है मुदागिरे, लोभोक्तिर्वा, पहेलियाँ, गीत और लोक-साहित्य के विविध रूप। 'चुड़ियाँ टट्टी करना', 'दाई से फेट टिपाना', 'उधेड़ चुन', 'कधी बोरी करना', 'बात पल्ले बाँचना', 'ओठनी रटलना', 'उधेड़ के रत्न देना' आदि मुदागिरे, 'आ पड़ोसन मुग-सी हो', 'कोस न चली थाबा प्यासी', 'मत कर साध बुराई, तेरे असो आई', 'घो कहीं गया, तिचड़ी में', 'ननद का ननदोई, गले लाग-लाग रोई', 'सौत बुरी चून बी', 'बिछड़ो पिया चारे वदी मुदागिन', 'जिये मेरा भाई, गली गली भौसाई', 'रात भर मिमियाई और एक बच्चा ब्याई', 'तू भी रानी में भी रानी, कौन मरेगा पानी', 'तेली की बोरू बनी फिर भी रुपा पाया', 'जैसे कन्ता धर रहे वैसे रहे विदेह', 'धानी फूटी-न-फूटी भुन्धर सबने मुनी', 'भोई पूछे न पूछे

मेरा घन सुहागिन नाम', 'मोदों का घात किन मातों में, ममिया राख किन साधों में,' इत्यादि सैकड़ों लोकोक्तियों स्त्रियों की गढ़न का परिचय देती हैं। ऐसे सुहाविरों और लोकोक्तियों का संग्रह करके उनका भाषाशास्त्रीय अध्ययन और विश्लेषण करने की बड़ी आवश्यकता है।

लोक-कथाओं और पहेलियों का जन्म भी अधिकांशतः स्त्रियों से होता है। कहानी गाना सुनाती है, नाना क्यों नहीं सुनाता ! लड़कियों और महिलाओं के मनोरंजन का यही प्रमुख साधन है। काम काज से छुड़ी पाउर वे पहेलियाँ और कहानियाँ सुनती सुनाती हैं। गीतों में स्त्रियों की छाप स्पष्ट है। नगर की बचपित्री अपने नाम का टिटोरा पिटवाती है। गाँव की बचपित्री गुम-नाम रहकर अपने भावों को अभिव्यक्त करती है। प्रेम वह भी करती है- 'मैं काप से, माई से और अपने 'उस' से। पर वह अपना घूँघट नहीं खोलती, यह अपने प्रेम को घेदने नहीं निरलती। इसीलिए उसकी कृति लोक-सम्पत्ति हो जाती है, किसी व्यक्ति का बौबी राइट उस पर नहीं होता।

मूल्यांकन

हसकुमार तिवारी

कला, सौन्दर्य और संस्कृति

कला, सौन्दर्य और संस्कृति—अरसा हुआ कि इनकी चर्चा ग्राम हो आई है। लेकिन यह ग्राम चर्चा महज एक जवानी जमा खर्च है, बातों की बात। तबतः अगर इनकी सूझ-बूझ भी ग्राम और सामाजिक हो पाती, तो वह सस्फुरित हर दृष्टि से उन्नत, उपादेय और प्रगल्भ होती। पर वास्तव में न तो वैसी बात है, न वैसा हो सकने की सम्भावना ही है। इसके कारण भी हैं। जहाँ तक सौन्दर्य बोध और कला चेतना का सवाल है, हम सामाजिक तौर पर उसका एक परम्परागत रूप पाते हैं, उसके जम विकास की एक रूप रेखा तैयार कर सकते हैं। इसलिए कि सौन्दर्यप्रियता मनुष्य की एक अत्यन्त स्वाभाविक प्रवृत्ति है, कला जो कि 'माध्यम के रूप में आकृति का निर्माण' है, उसकी एक आवश्यकता है और ये कलात्मक रूप ही संस्कृति के पर्याय हैं।

रूप रचना की प्रेरणा जैसी स्वाभाविक हुआ करती है, स्वरूप विवेचन से ज्ञान पदचान वैसी सहज नहीं होती। कोई भाषा बोल लेता है, तो उसके यह मानी तो नहीं कि वह व्याकरण के सूत्रों से सगठित उसके संगीतमय स्वरूप की भी सही जानकारी रखता है। इस जानकारी की शायद आवश्यकता भी अनिवार्य नहीं। धामिकता मूलतया आचरणगत ही होती है, शास्त्र बख्ताप्र करने से नहीं आती। कलाकारिता, सौन्दर्य बोध और संस्कार, ये भी शास्त्रीय नहीं होते, शास्त्र जिन्हीं अर्थों में सामाजिक सहृदयता का परिमार्जन और परिष्कार कर सकते हैं, रसमाही चेतना उद्बुद्ध उमुख और संस्कृत हो सकती है। किन्तु सहृदय सामाजिक से जिसकी अपेक्षा है, वह पूरी नहीं होती। ग्राम तौर से लोगों में वह जो सुन्दर शब्द का प्रयोग हम पाते हैं, वह हर ऐसी वस्तु या बात के लिए एक भागात्मक स्वीकृति भर होता है, जो कि अच्छी या अपने दम की अमूठी समझी जाती है। सिद्धान्ततः सौन्दर्य शास्त्र का कार्य सौन्दर्य का स्वरूप-विवेचन भर ही है, किसी को इस योग्य बनाना नहीं कि वह सुन्दर की रचना कर सके अथवा उसे पूर्णतया हृदयगम करा दे सके। फिर यह विषय कुछ ऐसा है कि जिसकी सहज प्रतीति तो हरके की होती है, प्रतीति कराने की अन्तर परिश्रमपूर्ण चेष्टाएँ भूल आतियों से भरी होनी हैं। सौन्दर्य शास्त्र-सम्बन्धी ग्रन्थों तक में सुन्दर की अवसर परिभाषाएँ ऐसी शाब्दिक हैं, जिनके

साथ सही गन्त का सञ्चालन ही नहीं उठता; बहुत तो उन्हें सुनिया या अमुनिपावनक अथवा सहज या जटिल कह सकते हैं। जटिलता की यह सुनयी और उलझ ही जाती है, जब इसके कहलाने वाले समझदार स्वयं स्पष्ट और एकमत नहीं हो सकते। दुर्भाग्य से कला या सौन्दर्य के विचार विस्तोषण में शुरू से आज तक ऐसा ही होता आया है। सर्व साधारण और ऐसे विषयों के बीच की जो योजक बड़ी हैं, वे तो ऐसे व्याख्याता-विचारक ही हैं किन्तु जूनि यह योजक ऐसा ही विषय के आदि अन्त के मूल बिन्दुओं के बीच उलझनों में भटकी सी है, इगनिए ऐसे सामाजिक संस्कार का फिर सञ्चालन ही कहाँ उठता है।

हिन्दी में इन विषयों को गहरी और शास्त्रीय चर्चाएँ थोड़े दिनों से होने लगी हैं, जो कला के अभिमूल्यन की नई दृष्टि सम्पन्न जागरूकता की परिचायक हैं और इसी बीच कुछ प्रार्थों में इस विचार परम्परा के प्रति व्यापक जिज्ञासा, सम्भोर मनन एवं भेदक अन्तर्दृष्टि के भी दर्शन मिलते हैं। भूल आति के कुदरे-भरे मार्ग पर सहज-गुगम रोशनी की लकीर खींचने की बोधिश भी इस दिशा में दिखाई दे रही है, जो कि शुभ है। इस सम्बन्ध के उल्लेख योग्य ग्रन्थ तो हिन्दी में कई हैं, पर यहाँ हम उनमें से तीन को ही अपने इस प्रबन्ध में ले रहे हैं, 'कला और मानव', 'सौन्दर्य शास्त्र', तथा 'कला और संस्कृति' देवने में अलग अलग दिशा में होते हुए भी तीनों का क्षेत्र लगभग एक है; एक दूसरे से घनिष्ठ सम्बन्धित हैं। दूसरे शब्दों में थोड़े कहें, प्रत्येक का अस्तित्व अन्य दो पर ही पूर्वतया आश्रित है।

'कला और मानव' चार विषयों का छोटा सा संग्रह है और अमेरिकी पुस्तक का भाषान्तर है। निम्नो में कला और सौन्दर्य शास्त्र के आपसी सम्बन्धों पर यक्षित और सुवितित विचार दिये गए हैं, जिनमें स्वाध्याय और मानवशीलता की व्यापक रूप है और विषय प्रतिपादन के लिए जिन तर्कों की अवतारणा की गई है, वे नेत्रक खोरदार हैं, निरर्थक ब्याह मान्य न हों। लेखक की नई दृष्टि का परिचय इस स्थापना की चेष्टा से मिलता है कि उन्होंने कला वस्तु और माध्यम के अन्तर का निराद विवेचन करते हुए यह दिखाया है कि अभिमूल्यन-सम्बन्धी सारी भूल-आतिथों अब तक माध्यम विचार की भूल से ही होती रही हैं। "कोई एक साल की बात है शायद लन्दन के दाहस्त के लिटरेरी सप्तिमेण्ट में कला की व्याख्या करते हुए किसी समा-लोचक ने कहा था कि कला माध्यम के रूप में आकृति का निर्माण है। मेरे खयाल में इससे अधिक सखी व्याख्या मिछना कठिन है। हमें केवल इस बात को समझ लेना चाहिए कि हम इस व्याख्या के 'माध्यम' को ठीक समझ रहे हैं या नहीं। मेरा विश्वास है कि किसी भी माध्यम सौन्दर्य-शास्त्र का अपेक्ष्य थंग इस शब्द का पूरा-पूरा विश्लेषण है और यदि इसके ठीक अर्थ और महत्व को समझ लिया जाय तो प्रतिनिधान (रिप्रेजेंटेशन) और अतिनिधान (नन-रिप्रेजेंटेशन), सत्य, प्रकृति की नकल, कल्पित कला के रूप में कविता क्या है आदि समस्याएँ, जो हमारे कला-समीक्षकों को अतीत में डाल रही हैं, स्वयं ही हल हो जायँगी।"

माध्यम का पचड़ा बढ़ा पेचीदा है। इसमें कोई शक नहीं और प्रस्तुत पुस्तक में बड़े विस्तार से, सशक्त युक्तियों द्वारा बड़ा अन्वेषण निवेदन किया गया है। निपदात्मक प्रकृति के बीच का पद माध्यम है, इसे मानकर गुणमता से काम चल सकता था, वरतें कि कला आदि का सम्बन्ध बहुपदात्मक नहीं होता। मूलन संगीत की बात ली जाय। गायक, गीत, ध्वनि, ध्वनिवाहक

रत्न, वायु, अणु, श्रोता—इन इतनी आनुपंगिक बातों में कौनसी को तीसरा पद माना जाय। अन्य कलाओं के साथ भी ऐसी ही उलझन आती है और ऐसे में निश्चय रूप से तीन पदों का निर्वाचन एक ठेका काम है। लेखक ने इन्हें भी सापेक्ष त्रिपदात्मिका मानकर एक ऐसे निर्णय पर पहुँचने की कोशिश की है, जिसमें उनके जानते विवाद की गुंजाइश नहीं। किसी कला के प्रथम और तृतीय पद उनकी राय में सौन्दर्यनिष्ठ संवेद्यता और सौन्दर्य होते हैं और माध्यम कला-वस्तु। सौन्दर्यनिष्ठ संवेद्यता तो हम कह सकते हैं उन्का अभिप्राय सजनसम प्रतिमा से या उसने अधिकारी कलाकार से है। एक स्थान पर साधारण मनुष्य और कलाकार में कुछ पार्थक्य उन्होंने बताया है कि साधारण मनुष्य की प्रकृति और कलाकार की प्रकृति में केवल यही अन्तर है कि कलाकार में सौन्दर्य-सम्बन्धी संवेद्यता निश्चित रूप से रहती है। इस संवेद्यता की भी अपनी प्रकृति होती है कि वह इन्द्रियजनित संवेदनाओं को सूक्ष्म रूप में ग्रहण करने वाली तथा तन्पर होती है। इस तरह संवेद्य में वह रूप यों होता है।

	कलाकार	माध्यम	सौंदर्य
यथा	चित्रकला	संसार का दर्श- नीय अंग, रंग रेखा, पुँच आदि	सौंदर्य

इस निश्चय से समस्याओं के निराकरण हो जाते और आपत्तिजनक कोई अंशाम नहीं निकलता, तो बात नहीं थी। इस माध्यम विचार की स्थापना में कुछ ऐसी बातों की अनताया हो आई, जिनमें काफी कुछ कहने-सुनने की गुंजाइश हो गई, बल्कि स्वयं परस्पर विरोधी बातें भी आ गईं, यथा ललित-कलाओं के वैधानिक-रूप में कविता का स्थान सबसे नीचे रखना। ऐसे रूप में कविता का स्थान यहाँ या वहाँ हो, अपना सैदा कोई आप्रह नहीं; कविता वहाँ भी होगी, अपने गुण और शक्ति के अनुरूप वह कविता होगी। किन्तु उसके लिए जो बात कही गई है, उस पर ही बात आती है। प्रस्तावना में लेखक कहते हैं—“शुद्धबन्दी मेरे खयाल में अशोध्य कमजोरी है।” मेरा यह विश्वास रह होता जाता है कि कविता पूर्ण रूप में संतुष्ट नहीं करेगी। यह इस मानवी संसार की चाल-ढाल से दूषित है और संसार की चण्णभंगुरता इसमें इस प्रकार गुँथी है कि यह शक किये बिना नहीं रहा जा सकता कि इसकी उस चण्णभंगुरता के अवि-रिक्त और कोई सार्थकता नहीं।”

‘ललितकला के रूप में कविता का स्थान’ में कहते हैं—“कविता से निर्मल यानी सौंदर्यनिष्ठ आनन्द की प्राप्ति केवल इसलिये होती है क्योंकि उसके साथ सर्व अनियमानुसार सगठित हैं, यानी लय और व्यतिरेक के नियमों के अनुबद्ध हैं। परन्तु यह आनन्द इतना गहरा नहीं, जितना अन्य कलितकलाओं से प्राप्त आनन्द हो सकता है।”

लेखक ने कान्यानन्द की सीधता के दो कारण बताए हैं। एक : कविता संवेदनाओं के सभी रणों का प्रयोग कर लेती है और सभी इंद्रियों को साथ ही क्रियाशील करती है। दूसरा : माध्यम संवेदनाएँ असली संवेदनाएँ मिलसुल नहीं हैं, केवल उनकी प्रतिक्रिया मात्र हैं और चूँकि कविता में असली संवेदनाओं की गहराई, वास्तविकता नहीं रहती, इनकी आनन्ददायिनी शक्ति भी कम होती है।

शास्त्रकारों ने ऐसी शंकाओं का बड़ा विस्तार से और सूक्ष्म विवेचन किया है, जिस

विस्तार में जाने की आवश्यकता नहीं प्रतीत होती। प्रसंगपर रूप लेकर ने इसी पुराण में यम तन को मंत्रित्त दिया है, सवेर में वही इसके ऊपर हो सकते हैं। यथा—कवि के अनुभव अधिक परिपूर्ण और कम सीधे होते हैं। "इन्द्रियों द्वारा विश्व के विभिन्न वस्तुओं के, उनकी अपूर्व ध्वनिधृति और परित्रतामय रूप में, तीव्र आस्वादन कर पहुँची हुई सौन्दर्यमिष्ट सवे-
रता ही कलाकार का निमाण करती है।" - "प्रेमिक संवेदनाओं में यह श्रेष्ठ आनन्द निम में उनके अभिप्राय की छाया भी न हो, सवेरता का तथ्य है।" - जो सवेरता कला की मूल प्रेरणा है, उसका अगर स्वरूप ही उपयुक्त है, तो आनन्दशक्तिसम्पन्न नास्तिकता का और हीन-
सा रूप हो सकता है, जो काय में नहीं मिलता।

कविता की क्षण भङ्गुरता तब शायद स्पष्ट हो जाती, जब कि निरन्तरता की आयु का निश्चय परिमाण मालूम होता। उपन्यासकार शरच्चन्द्र ने भी एक बार यही बात कही थी कि किसी देश का साहित्य नित्यमाल का नहीं होता। समार की सभी कुछ वस्तुओं की तरह इसके भी जन्म और मरण का क्षण होता है। इस 'नित्य' शब्द का कोई गोल मोल अर्थ तो अपने को नहीं आता, पर अगर दीर्घजीवन क्षण भङ्गुरता का उत्तर है, तो कविता की लम्बी आयु के हम प्रमाण दे सकते हैं। राम नहीं रहे, 'रामायण' है, कौरव पाण्डवों के प्रतापी पराक्रम का सूत्र टूट गया और 'महाभारत' है; उज्जयिनी के वे दिन जाते रहे, कालिदास की कविता है। ऐसे और अनेक उदा-
हरण दिये जा सकते हैं। दो कवियों की उक्तिों भी --

We have found safety with all things undying
The winds, and morning, tears of men and mirth,
The deep night, and birds singing and clouds flying
And sleep and freedom, and the autumnal earth

और

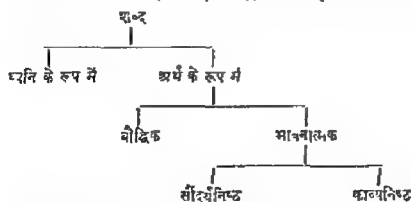
युगे युगे लोह गिये छे एमे छे
हुगीरा कँदे छे, सुखीरा हंसे छे
मेमिह छे जन भाजो से बेसे छे
आजि आमादेरि मतो।

गारा मे छे, शुषु वाहादेर गान
हुसते छुनाये कोटे गेछे दान
देशे-देशे तार बाहि परिमाण
भेसे भेसे जाय कतो।

अन्य ललित कलाओं जैसा गहरा आनन्द काय से नहीं प्राप्त होता, इस पर युक्तियों दी जा सकती हैं, पर बात बेते बैचती नहीं। संगीत हमारी अनुभूतियों को मूर्त करने में सफल है, किन्तु उसका आधार अमूर्त ध्वनि होता है, कविता के द्वारा आध्यात्मिक वर्ण को रंग देने की ज्यादा सुविधा है, इसलिए कि शब्दों की आत्मा से अधिक निष्कृता है। एक सज्जन ने सौन्दर्य-
चेतना को आध्यात्मिक कहते हुए यह बताया है कि हमारी सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप ध्वन्यात्मक रहा है, जिसका अभिप्राय यह होता है कि सौन्दर्य का आस्वादन श्रौंगों के बजाय कानों से ध्वनि

के रूप में लिया जा सकता है। जो हो, इन बातों के सिवाय कविता की सबसे जो बड़ी विशेषता है, वह है अन्य सारी ललित कलाओं की अपनी जो एक खास अभिव्यक्ति होनी है, अपना जो एक ढंग होता है, कविता सफलता में उन सभी की अपने में ग्रहण करने की अद्भुत क्षमता रखती है। संगीत, चित्र, मास्कर्य, सबकी विशेषता को यह अपने में प्रविष्टित कर सकती है। संगीत की गेयता से ही सम्पूर्ण गीति कविता अनुप्राणित है। कालिदास की कविता में उसके उदाहरण हैं। अंग्रेजी की सारी रोमांटिक कविता, बंगला में कवि रवीन्द्र के गीत, हिंदी में छायावाद की श्रेष्ठ रचनाएँ, गीत और चित्र के मनोरम सम्मिश्रण हैं। क्लासिक साहित्य में तक्षण और स्थापत्य की भूमिमा भरपूर है। सारा संस्कृत-साहित्य, लैटिन साहित्य मास्कर्य की भूमिमा से महिमाय हो उठा है। फिर काव्य की अपनी शक्ति और विशेषता तो है ही। जहाँ तक सांसारिक चाल दाल में दूषित होने की आशंका है, वह केवल कविता से ही क्यों, प्रत्येक ललित कला की प्रेरक सौंदर्य-निष्ठ सचेयता उसकी शिखर मानी जा सकती है। कोचे ने तो स्पष्टतया यह कहा है कि वास्तविक सौंदर्य तो वही है, जो शिशु की आँखों से देखा गया होता है। आन्तरिक विचार के कारण और सामाजिक जीवन की जटिलता की वजह से हमारी विषुद्ध सौंदर्य चेतना नैतिक और व्यावहारिक नियमों से ढक जाती है।

कविता का माध्यम लेनक भावनात्मक अर्थ मानते हैं और शब्द, ध्वनि, संगीत का उसके लिए कोई मुख्य महत्त्व नहीं मानते। शब्द के उन्होंने दो अंग बड़े हैं—सवेदनात्मक और आशयात्मक। सवेदनात्मक रूप में शब्द ध्वनि का निषय, अणु सम्बन्धी चेतनाओं का मिश्रण और स्वरों तथा व्यञ्जनों का समुदाय है। परन्तु भाषा में ध्वनियों का कोई विशेष महत्त्व नहीं होता—वह महत्त्व वस्तुओं के प्रतीक का काम देती है। आशयात्मक शब्दों के भी उन्होंने दो पहलू दिये हैं—संज्ञानी और भावनात्मक तथा इस भावनात्मक की भी दो शाखाएँ की हैं—निरपेक्ष व स्वतन्त्र तथा सम्भाव्य व आश्रित। और इस प्रकार उनके निरूपण का रूप जो होता है, यह है,



और तब कहते हैं शब्द, जहाँ तक कि वे शब्दों और अर्थों दोनों को उपलब्ध करते हैं, कविता का माध्यम नहीं। शब्द तभी कविता का माध्यम बड़े जा सकते हैं यदि हम शब्दों का तात्पर्य कविता की तरह का भावनात्मक अर्थ समझें।

शब्द, अर्थ, मात्र—कविता में इनके अर्थ—अभिप्राय और सम्बन्ध बहुत बार एक-से होते हैं। शब्द और अर्थ तो पारंगती परमेश्वर के समान अभिन्न माने गए हैं :

यागर्थावित्र संश्रुत्वा यागर्थं प्रतिपद्यते ।

जगत्तः पितरौ र्थं पारंगी परमेश्वरी ॥

अभिनवगुप्त ने उस काव्यार्थ को भावना मानने में सहमति दिखाई है, जो पाटन नित में पिशा-
पित होकर रस रूप में अनुभूत होते हैं—

संवेदनाय व्यंग्य परसंवित्ति गोचरः ।

आस्वादनारमानुभवा रसः काव्यार्थ उच्यते ॥

जिम भाव को इमोशन कहते हैं, उसे ही सन्धि या ज्ञान भी कहा जाता है, क्योंकि उसकी उत्पत्ति
और लय ज्ञान रूप में ही होता है। भरत ने कहा है :

वागंगसतोपेतान् काव्यार्थान् भावयन्तीति भावाः ।

अर्थ शब्द का अर्थ अभिप्रेत नहीं, बल्कि मूल रूप से काव्य को प्रकाशित करना चाहता
है, अर्थ यह है और इस तरह काव्य की अभिप्रेत वाणी रस या सौंदर्य ही है। ध्वनिकार ने भी
शब्द और उसके साधारण अर्थ के अतिरिक्त एक प्रतीयमान अर्थ का उल्लेख किया है, जो
श्रवणों से परे लाक्षण्य की तरह रहता है।

काव्य पाठ में इन शब्दों की एक साथ ही कितनी पृथक्-नियार्थ सम्पन्न हो जाती हैं,
रिचर्ड्स ने अपने व्याख्यातन-सम्बन्धी सिद्धान्त में इसे बताया है। कविता पढ़ते समय एक और
तो हम शब्दों को श्रोत्रों से देखते हैं, दूसरी ओर मन के कानों से उनकी शब्दात्मक ध्वनिमूलक कल्पना
तिरने लगती है। और उच्चारण में वाक्यन के अनुभव की छाया भी उस पर पड़ती है। इन सबके
सम्मिलित प्रतिनियामस्वरूप नित में जो एक आलोचन उपस्थित होता है, वाक्यारूप उससे जो
एक नया मानसिक व्यापार पड़ा होता है, वही काव्यास्वाद का कारण होता है। इसलिए भाव-
नात्मक अर्थ कविता का माध्यम हो, कोई बात नहीं, शब्द और अर्थ के परस्परिक सम्बन्ध और
साधित उद्देश्य के स्वीकृत स्वरूप के समझने में अम नहीं पैदा होना चाहिए। ध्वनियों के सौंदर्य
का भावनात्मक अर्थों के सौंदर्य में स्वाभाविक प्रक्रिया से ही रूपान्तरण हो जाना है। हर्बर्ट रीड ने
शब्दों की रूपमयता के लिए कहा है, कविता शब्दों में व्यक्त होती है और शब्द प्रतिमाएँ पड़ी
करते हैं, सो कविता में हमें इन दोनों के लिए सतर्क होना चाहिए।

हमारी अपनी धारणा है, कविता रूप-सृष्टि है—वागमयी मूर्ति। भाषा में अभि-रक्त होकर
भी इसके रूप होता है, भाषा नहीं होती। सृष्टि तो संगीत, चित्र, मूर्ति भी हैं, परन्तु वे रूपाश्रयी
न होकर भाषाश्रयी हैं; रूपायन तो कविता ही है। सृष्टि रचना की कोई चीज बोलती नहीं,
अपिष्ट हमारे अन्तर में अपने को प्रकाशित करके ही सार्थक हो लेती हैं। दृष्टि में उनका अर्थ बोध
है। काव्य की भाषा भी बोलने के बजाय रूप पड़ा करती है, इसलिए फलाकृति की समझना नहीं
पड़ता, यह समझ आती है।

हीगेल ने आधार की मूर्तता के आधार पर कला की उच्च निम्न कोटि कायम की थी।
किन्तु प्रस्तुत लेखक जब यह कहते हैं कि यह विभक्तिकरण का गलत प्रतियोग है, क्योंकि प्रयुक्त
सामग्री या मौलिक पदार्थों की महत्त्वहीन विभिन्नताओं पर आधारित है, तब वे स्वयं क्यों वैधानिक
क्रम बनाने में लग लगे हैं, यह बात समझ में नहीं आती। माध्यम स्वरूप से जागतिक उपकरण
की नहीं मानते, पार्थिव-जगत् के अग-विरोध को मानते हैं; कला का प्रथम पक्ष या प्रेरणा सौंदर्य-
निष्ठ संवेद्यता को मानते हैं और काव्य या अन्य कलाओं की एक ही स्थापना सौंदर्य मानते हैं,
तो ऊपर-नीचे या छोटी बड़ी जाति या कोटि क्या हो सकती है? प्रत्येक कला सृष्टि है, इसलिए
मूल्य और महत्त्व की दृष्टि से उन सबका समान होना जरूरी है, बल्कि सब समान हैं। नीचे ने तो

ऐसी सारी पुस्तकें जला देने की बात कही थी, जिनका ताल्लुक कला के वर्गीकरण से हो।

इन कुछ बातों को छोड़कर विश्लेषण, तर्क और पैनी अंतर्दृष्टि से पुस्तक का अपना मूल्य है और वह एक नई दृष्टि देती है, जो विचारोत्तेजक है।

भारत की कला साधना की कड़ी बड़ी लम्बी है और विभिन्न कलाओं में उसके अभिनव दान की अपनी विशेषता और महत्त्व है। इससे भारतीय जीवन में सौंदर्य बोध का अन्वेषण ही महत्त्वपूर्ण स्थान था, यह प्रमाणित होता है। किन्तु सौंदर्य के स्वरूप का सार्वभौम विवेचन अपने यहाँ एक प्रकार से किया ही नहीं गया। आदित्य के आचार्यों ने वाङ्मय के विस्तृत विवेचन में सौंदर्य की प्रासंगिक चर्चा जरूर की है, पर ऐसी कोई प्राचीन पोथी नहीं पाई जाती जिसमें कि सौंदर्य का सर्वांगीण तथा तात्त्विक विवेचन किया गया हो। मरत से पंडितराज जगन्नाथ तन्त्र की आचार्य परम्परा में वाङ्मय का जरूर इतना सूक्ष्म विचार किया गया है, जैसा कि और कहीं नहीं किया गया, किन्तु वह विचार रस, अलंकार, ध्वनि वगैरह आदि तक ही सीमित रहा। सबसे पहले बौद्धिकीकरण कुंठक फिर पंडितराज जगन्नाथ ने ही रस ध्वनि के अतिरिक्त सौंदर्य की एक विशेष चित्तभाव के रूप में चर्चा और स्थापना की। इस मान्यता से काव्य विचार की एक अधिक उदार एवं नई दिशा जरूर खुल गई, परन्तु उस समीक्षता के स्वरूप विचार का खान कोई आग्रह या प्रयास सामने नहीं आया, जबकि इस गूढ़ एवं आवश्यक विषय पर विदेशी में एक लम्बे अरसे से बड़े बड़े विचारकों ने बड़े और महत्त्वपूर्ण कार्य किये। आग्रहि हिन्दी में वह चेतना और तत्परता अन्वेष्य दिखाई दे रही है, फिर भी पुस्तक लेखी के सिवाय सौंदर्य शास्त्र सम्बन्धी काम की पुस्तक हिन्दी में उल्लेख योग्य नहीं दिखाई देती। बहुत पहले भी हरिवंशनिह शास्त्री की छोटी सी पुस्तक 'सौंदर्य विज्ञान' निकली थी, उस दिशा में दूसरी यह 'सौंदर्य शास्त्र' है।

जैसा कि पुस्तक का नाम है, वास्तव में ऐसे गूढ़ शास्त्रीय विवेचन का भारी भरकम स्वरूप तो इतना नहीं है, पर यह एक सुन्दर परिचयात्मक कृति है, जो सौंदर्य-सम्बन्धी नवीन उद्भावनाओं के क्रमिक रूप और इतिहास : रूप और स्वरूप; मौलिक और आध्यात्मिक विचार परम्परा और ऐतिहासिक पृष्ठभूमि आदि पर उद्योगी प्रकाश डालती है और कला-सौंदर्य के पारस्परिक सम्बन्ध के बारे में संक्षेप में विचार करती है। सौंदर्य की शास्त्रीय विवेचना सौंदर्य शास्त्र का काम है और शास्त्र वह है जो दम्तुओं के चेतन स्वरूप और उनके आध्यात्मिक प्रभावों की व्यवस्था देता है। व्यवस्था की मूल बात शास्त्र में समाविष्ट है—यह विज्ञान और शास्त्र दोनों की मान्य है, भेद दोनों में वास्तविक और आध्यात्मिक दृष्टि का है। प्राकृतिक घटनाओं के निरीक्षण का जो साधारण अनुभव है, विज्ञान का लक्ष्य उभी तक जाता है और आन्तरिक अनुभवों के मनन से सत्य की प्रतीति शास्त्र का काम है, क्योंकि विचार के निर्णय की सत्यता अनुभवों की अनुसूचना पर ही प्रतिष्ठित होती है। अतएव शास्त्र की जिम्मेदारी सिर्फ इतनी ही नहीं होती कि वह सौंदर्य के रूप और स्वभाव का निश्चय करे, बल्कि सौंदर्य का आध्यात्मिक पहलू, तत्काल आनन्द चेतना और उसकी उत्पत्ति की प्रक्रिया का विचार विश्लेषण भी उपस्थित करना होता है। सौंदर्य शास्त्र में हमें उस ध्यानशक्ति और उद्योगिता की अपेक्षा नहीं होनी चाहिए कि वह कलालोचना को सौंदर्य के निष्ठा मान दे या स्वनामों को कलाकृति के निर्माण के बड़े बड़े तौर-तरीके बताए। जो लोग इस उपयोगितावादी दृष्टि से इसे ट्योलेंगे, उन्हें निराशा ही मिलेगी। मनोवैज्ञानिक, सामाजिक या आर्थिक उपयोगिता के बिना

यदि सौंदर्य की परिभाषा सम्भव न हो, तो कहना होगा कि सौंदर्य-शास्त्र का अपना कोई स्वतन्त्र अस्तित्व नहीं है। अतः अपने तौर पर सौंदर्य विवेचन की यह विशेषता एक कठोर उत्तरदायित्व है, जिसे सौंदर्य-शास्त्र पर आज तक जटिलताओं का बोझ बढ़ता रहा है और सौंदर्य एक अजीब गुथी होकर सामने आता रहा है। दर्शन और विज्ञान की पद्धतियों पर उसके बहुत ही सूक्ष्म और विशद विवेचन किये गए हैं, फिर भी निर्विवाद और सामान्य मान्य स्वरूप अभी तक परीक्षित है। सरल सार अभी तक तो इतना ही हासिल है कि सौंदर्य सत्य है, किन्तु वह समझने की वस्तु है, समझाने की नहीं।

लेखक ने अब तक का उद्धावित सभी विचार पद्धतियों की चर्चा से सौंदर्य के स्वरूप को स्पष्ट करने की चेष्टा की है। पहले अध्याय में तो शास्त्र क्या है और उसके अनुसूत सौंदर्य शास्त्र क्या है, यह विस्तार से बताने की चेष्टा की है। पुस्तक के रूप, भोग और अभिव्यक्ति, सौंदर्य और आनन्द तथा कला में सौंदर्य—ये तीन अध्याय सुलिखित और अधिक उपयोगी हैं, जिनसे विषय के स्वरूप पर बहुत कुछ रोशनी पड़ती है। रूप के बारे में लेखक कहते हैं, रूप के अध्ययन में हमें यह समझना आवश्यक है कि यह गुण भोग पदार्थों में निहित होते हुए भी उनसे पृथक् है। भोग्य पदार्थ इसके अंग हैं और रूप अवयवी है। व्यापक अर्थ में रूप का अर्थव्यास, संयोजन, संगठन, सघटन, अथवा व्यवस्था किया जा सकता है जिनसे अनेकों में एकता का जोर होता है। ध्वनि में भी रूप होता है, जिसमें संगीत का जन्म होता है, गति में भी रूप होता है, जिनसे नृत्य की अनुभूति उत्पन्न होती है।

तत्पश्चात् यह निकलती है कि संगीत सौंदर्य का कारण है। आधुनिक विज्ञान भी रसगत गुणों को सापेक्षता, संगति, समता और सन्तुलन आदि से ही निर्दिष्ट करता है।

रूपभोग और रस रचना में इसी समप्रता से आनन्द या सुख मिलता है। इस अर्थ में संगति वास्तव में विरोध का अभाव है। उसकी आनुपातिक मात्रा को निर्दिष्ट कर सकना तो सम्भव नहीं, परन्तु उसकी निश्चित या आवश्यक पूर्णता में ही सौंदर्य और आनन्द की अवस्थिति है। उस संगति को सन्तुष्टिप्रद संगठन-मर कह सकते हैं। रचना में जिस आनन्द की अभिव्यक्ति को अलौकिक, स्वर्गाय आदि कहने के लोग आदी हैं, उसका वाच्यार्थ ही हकीकत में अभिप्रेत नहीं होता, वह एक ऐसे आविष्कार से अभिप्राय रखता है, जो कि सामान्यतया लोकचक्षु के अंतराल में होता है और इसीलिए रचनाकार में एक दिव्य दृष्टि मानी गई है।

Poetry alone can tell her dreams,
With the fine spell of words alone can save
Imagination from the sable chain
And dumb enchantment

धानी मन की असीम आकांक्षा मानो एक माया की कठोर काली जबीर से बंधी है, स्वप्न को शब्दों में रूप देने की क्षमता केवल कविता में ही है, काव्य ही शब्दों की जादूशक्ति से बन्दी भासों को मुक्त कर सकता है।

यह अशक्य, अरूप, अज्ञाने की रूप देने का काम प्रत्येक कला करती है, कोई स्वर से, कोई रंग से और यही कला का सम्बन्ध सौंदर्य शास्त्र के विचार से जुड़ जाता है। पारचात्य सौंदर्य शास्त्रों इसे मूर्तकरण (ऑब्जेक्टिफिकेशन) कहते हैं। अपने यहाँ अमिनवगुप्त ने इसे 'शरीरीकरण' कहा है। इस रूप से हमें जिस आनन्द की प्राप्ति होती है, वह हमारे मन की

आस्थादन क्रिया का नाम है। जैसे अर्थ। अर्थ अपने पार्थिव शरीर या शब्द का बोधक नहीं, बल्कि समझने की क्रिया है। इसी प्रकार वस्तु में प्रतीयमान या प्रत्यक्ष होने पर भी सौंदर्य रसिक की आत्मा की जाग्रत आस्थादन क्रिया का नाम है।

पुस्तक में अनेक तथ्य और सत्य समाविष्ट हैं, जिन्हें हिन्दी पाठक लाभान्वित होंगे। सौंदर्य एक यथार्थ अनुभव है और वस्तु से लेकर आत्मा के प्रमाण तक उभरी जो लम्बी प्रक्रिया होती है, सौंदर्य शास्त्र का उद्देश्य उसी को समझना है, जो एक कठिन ही नहीं, फटोर काम भी है। इस क्षेत्र में हिन्दी में अभी पर्याप्त प्रयास की अपेक्षा है।

संस्कृति की भी चर्चा हमारे यहाँ बात बात में होती है और हर विषय के साथ उसका सम्बन्ध जोड़ा जाता है—धर्म और संस्कृति, शिक्षा और संस्कृति, सभ्यता और संस्कृति, साहित्य और संस्कृति, विज्ञान और संस्कृति—आदि इत्यादि। किन्तु उसके व्यापक और प्रकृत स्वरूप की निश्चित धारणा सहज नहीं। आदिमकाल से लेकर आज तक मनुष्य की जो आशातीत उन्नति हुई है, उसकी मुख्यतया दो दिशाएँ हैं। जीवन की मोटी चरुतों के बाह्य उत्पादनों के बिनास से यह सभ्यता रूप ले सकी है और आध्यात्मिक विकास के फलस्वरूप ज्ञान विज्ञान, दर्शन कला की जो शाखा पल्लवित हुई है, वह मनुष्य की संस्कृति की दिशा है। विचार और धर्म के क्षेत्र में राष्ट्र का जो सुबन है, वही उसकी संस्कृति है।

‘कला और संस्कृति’ में स्वाध्यायशील मनस्वी लेखक ने न केवल विचारों से स्वरूप की विवेचना की है, बल्कि प्राचीन साहित्य, कला और जीवन की साधना से जो उसका एक अलङ्घनन्त स्रोत प्रभावित होना आया है, उसका भी बड़ा मार्मिक विवेचन किया है और सत्य की अनेक शासक्य दिशाओं का सोनाहरण संकेत किया है, संस्कृति और कला के सम्बन्ध में मुलभे और हृदयमाही विचार व्यक्त किये हैं। संस्कृति मानवीय जीवन की प्रेरक शक्ति है, वह जीवन की प्राणनाडि है जो उसके चैतन्य मान की साक्षी देती है। संस्कृति विश्व के प्रति अनन्त मैत्री की भावना है। प्रत्येक राष्ट्र की दीर्घकालीन हलचल का लोभहितकारी तन्त्र उसकी संस्कृति है। संस्कृति राष्ट्रीय जीवन की आनश्यकता है। स्थूल जीवन में संस्कृति की अभिव्यक्ति कला को जन्म देती है। कला का सम्बन्ध जीवन के मूर्त रूप से है। संस्कृति को मन और प्राण कहा जाय, तो कला उसका शरीर है। संस्कृति इसलिए आनश्यक है कि मनुष्य में विचारों की दासता से मानव की रक्षा हो और कला इसलिए आनश्यक है कि कला की दासता से मनुष्य अपने को बचा सके। संस्कृति मनुष्य के भूत, वर्तमान और भविष्य जीवन का सर्वोत्तम प्रकार है। हमारे जीवन का दग हमारी संस्कृति है।

पुस्तक का मूल्यवान अंश विचारों की इन लक्ष्मियों में नहीं, जितना कि लेखक के उन प्रकारों में है, जहाँ उन्होंने भारतीय सौंदर्य परम्परा, रूप विधान की गम्भीर और विवक्षित शक्ति शब्दावली का मूल्यवान अध्ययन और अनुशीलन उपस्थित किया है। ऐसा कि लेखक ने कहा है, ११वीं शती आनचना, राजस्थान के मँहदी मँहने, बिहार के पेंपन, उत्तर प्रदेश के चौक, गुजरात महाराष्ट्र की रँगोली और दक्षिण भारत के कोलम, इनके बगल में प्रधान और आकृति-प्रधान अलङ्कारों में कला की एक अति प्राचीन लोकव्यापी परम्परा आज भी सुरक्षित है। उसे अपनी शिक्षा और सार्वजनिक जीवन में पुनः प्रतिष्ठित करना होगा। इसी प्रकार से वस्तु, आभूषण, वस्त्र, उपकरण, चित्र, शिल्प, सिनोने, जहाँ जो सौंदर्य की परम्परा बची है, उसे

सदानुभूति के साथ समझकर पुनः प्रतिष्ठित करना होगा ।

पुस्तक में २७ लेख हैं और समय समय से लिखे गए होने के कारण उनमें एकताका अवश्य नहीं है, पर सबके सब संस्कृति और शिल्प से ही सम्बन्धित हैं । चाहे तो सबको तीन बोटियों में बाँटकर देखा जा सकता है—मावात्मक, मिश्रलेखात्मक और शोध अध्ययन । मनु, पाणिनी, वाल्मीकि, व्यास में अध्ययन और नवीन जीवन दर्शन की छाप है । 'राजराट्ट के खिलौनों का अध्ययन', 'मध्यकालीन शास्त्रास्त्र', 'भारतीय वस्त्र और सजावट' में भारतीय राष्ट्रीय कला, सौंदर्य-साधना और कला रचना का शोधपूर्ण विवरण ही नहीं, विचारपूर्ण विवेचन भी है । तथ्यों और उनको रखने की युक्ति में नई दृष्टि के आकर्षण से पुस्तक पठनीय और उपादेय है । इससे लेखक के गम्भीर अध्ययन का ही परिचय नहीं मिलता, नियोजन की नवीन दृष्टि भी सुगम करती है ।^१



श्रीपतराय

नैराश्य के पुजारी

श्री जैनेन्द्रकुमार हमारे क्या साहित्य के एक जागृतमान नक्षत्र हैं । उनकी प्रतिभा अप्रतिम है । एक छोटे उपन्यास 'परछा' तथा कुछेक और कहानियों के बल पर जितना यश उन्हें मिला यह अभूतपूर्व है और अनुचित कदापि न था । उनमें बड़ी मौलिकता, विचारों में बड़ी निर्भीकता, उनके लेखन में बड़ी मार्मिकता और शक्ति थी । उनकी शैली का सौन्दर्य सूक्ष्मतम मानवीय मनोभावों में उनकी गहरी पैठ के प्रति प्रेम और आदर जगाता था । उनके विचार गहरे और सुलझे हुए थे । वे एक अनोनी मौलिकता और अभिव्यञ्जना लेकर साहित्य में आये और खूब चमके । एक समय था कि उनकी शैली के अनुगामी अनेक नवविकसित लेखक थे । इन अनुगामियों की बहुत बड़ी पक्ति थी । जैनेन्द्रजी सच ही बड़े बुद्धिमान हृदय-धर थे । बुद्धि और हृदय का इतना सफल समागम, सामंजस्य दुर्लभ था । उनकी अनेक कहानियाँ, उनके उपन्यास 'परछा', 'त्याग-पत्र' सचमुच ही कृतित्व के रत्न हैं । वे हमारे साहित्य की अमूल्य निधि हैं । पर वह सारी चमक, वह सारा चमत्कार गया कहाँ ? आज तो उसकी कल्पना भी दूर है । ये राह शापद वहाँ भटके वहाँ उन्हें ने कहानी कहने की कला अथवा क्षमता को गौण मानकर दर्शन के ऊँसर मटियाले आकाश में विचरण का स्वप्न देखा । जो वह ये वह कुछ कम स्पृहणीय न था कि वे उसके साथ ही दार्शनिक बनने की आकांक्षा को भी पोषित करते । (साहित्यकार का दर्शन उसका साहित्य क्यों न हो ?) वहाँ वे राह भटके तो फिर राह न पाई, न पाई । जीवन में व्यक्ति राह एक ही बार खोजता है, क्योंकि फिर और कुछ खोजने को बचता ही नहीं ।

१. 'कला और मानव'—पाल सीताराम मर्देंकर

'सौन्दर्य-शास्त्र'—डॉ० हरद्वारीलाल शर्मा, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद ।

'कला और संस्कृति'—डॉ० रामदेवशरण अग्रवाल, साहित्य भवन लिमिटेड, इलाहाबाद ।

आज यह सोच-सोचकर बल्लेबा मुँह को आता है कि उनके अन्दर जो कोमल, स्पन्दनशील, विवेक आप्लावित बलाकार या उसे दर्शन के मिथ्यामिमान ने गला घोटकर मार डाला। आज वह बलाकार दम तोड़ चुका है और लगता है कि अब कोई शक्ति—देवी या मानवी—उनकी रक्षा नहीं कर सकती। आज हम उनके वो हाल में प्रकाशित उपन्यासों की मीमांसा करेंगे।

उपन्यास शब्द के साथ वास्तविक अनुभव का लगाव आवश्यक है। उपन्यास एक क्रम-बद्ध कथा है जो इतिहास की भाँति चाहे नितान्त घटित न भी हो—होना कुछ आश्चर्यकर भी नहीं है—पर उसका सम्भाव्य होना आवश्यक है। उपन्यास का सबसे सीधा प्रयोजन यह होता है कि वह प्रकृति से लिये हुए चित्रों और दृश्यों के माध्यम से मनोरञ्जन करे और उन चित्रों अथवा दृश्यों को मानवजन्य दर्शन में बाँधे। उपन्यास को मैं लेखन कला का उत्कृष्टतम रूप मानता हूँ। इसे मैं सत्कार की कल्पना-संस्कृति के आधुनिक युग का सबसे बड़ा उपहार भी मानता हूँ। नाटक, संगीत, चित्र और वास्तु कला के पीछे विवास का एक बहुत बड़ा इतिहास है जैसा कि उपन्यास के पास नहीं है। उपन्यास का काम, ऐतिहासिक मानदण्डों से, अभी बहुत अल्पकालीन है। आज दूसरा ध्यान बहुत बढ़ा है और यह सामान्य कथा उद्घाटन से लेकर दार्शनिक चिन्तन तक को अपनी परिधि में बाँधता है। उसकी सफलता उसमें शक्ति अथवा चित्रित तथ्यों की मानवीय स्पन्दनशीलता पर आधारित होती है। पर उपन्यास मात्र कल्पना-मिश्रित गद्य नहीं है। वह है मनुष्य के जीवन का गद्य, उसके सम्पूर्ण जीवन को सुलभ करने वाला गद्य। इसीलिए केवल ठपरी चमक दमक, शैली के चमत्कार से सफल उपन्यास का सृजन नहीं हो सकता; जहाँ केवल शैली का चमत्कार हो वहाँ समझ लेना चाहिए कि और कोई चमत्कार नहीं है। उसके लिए जीवन में गहरी पैठ, गहरी अनुभूति और व्यापक सहानुभूति की भौंग पग पग पर, पल पल में होती है। और इसीलिए उसका कला रूपों में इतना ऊँचा और महत्त्वशील स्थान है। और आगे, इसीलिए, उसमें सफलता इतनी दुष्प्राप्य है, उसका लेखन इतना कष्टकर एवं सर्वग्राही। उपन्यास और कला रूपों से भिन्न इसलिए भी है कि उसमें वह शक्ति है कि जीवन के गोपनीय अन्तर्गम—यथा, मानसिक सघर्ष—को भी वह पाठक के सम्मुख उद्घाटित करता है। इस प्रकार यथार्थ का यह चित्रण उसके भिन्न है जो कविता, नाटक, संगीत या चित्र-कला द्वारा होता है। उपन्यास अपनी परिधि में समूचे, अविभाज्य जीवन को समेटता है, कुछ भी नहीं है जो उसकी परिधि से बाहर है—मनुष्य का चेतन, अर्द्ध चेतन अथवा अचेतन।

जिज्ञासा परदर्शी होकर उपन्यासकार का व्यक्तित्व इस माध्यम से सामने आता है उसका सम्भवतः किसी और माध्यम से आ ही नहीं सकता। कारण सरल है। मनुष्य के सम्पूर्ण जीवन का उपन्यास प्रतिबिम्ब है—किसी तत्त्व-विशेष का नहीं, सम्पूर्ण जीवन का। इससे स्पष्ट है कि उपन्यासकार कुछ भी छिपाकर, बचाकर नहीं रख सकता। और उपन्यासकार के निजी जीवन की सनाई और निश्चलता का उपन्यास से और व्यापक कोई मापदण्ड नहीं है। चाहे अथवा अन्यथा, उपन्यासकार का समूचा व्यक्तित्व उघड़कर जैसे प्रखर प्रकाश में पाठक के सम्मुख छिद्रा-वेक्षण की मित्रा मॉगता है। एक बार इस माध्यम को अपनाया नहीं कि फिर इसके अपरिवर्तनीय नियम लेखक पर घटित हुए। कष्ट, छल, अशक्त इस माध्यम के घातक शत्रु हैं। आलोचक चाहे धमा कर दे, आँस जुरा ले, पर कान और मानस बड़े बड़े और निर्मम निर्णायक

हैं। लेखक का असत्य, उसका कपट हीरक-वर्ण की भोंति मन की अन्तर्गत गहराइयों में भी चमक उठते हैं। कहीं छिपाये लेखन उनको ? अन्ततोगत्वा, त्रिमी उपन्यास की कसौटी उसका वह स्नेह होता है जो वह पाठक में उपजाता है, वैसे ही जैसे मैत्री या छात्र भाव को, या और भी किसी आय उस सुख की जिसे परिभाषा की परिधि में बोंधा न जा सके। उपन्यास की तीक्ष्ण मानवता—या और आगे बढ़कर कहें तो उसको दमघाट मानवता—से बचना सम्भव नहीं है। मानवता से हम अपने जीवन में घृणा कर सकते हैं, (वह भी निरापद नहीं है) पर किसी बला कृति में हमने उसको उन्मत्त करने का प्रयास किया या उस पर मुलम्मा चढ़ाया कि वह बला प्रतीक धराशायी हुआ।

द्वितीय महायुद्ध से लेकर आज तक के हमारे उपन्यास साहित्य में एक अग्रिम निराशा परिलक्षित होती है। एक के बाद दूसरा उपन्यास मेरी इस धारणा को पुष्ट करता है। इसके कारण सामाजिक एवं नैतिक हैं। युद्ध के साथ ही साथ जीवन की गति में घरा उत्पन्न हुई। नौकरियाँ मिलीं, व्यापार बढ़ा, घन का विनिमय बढ़ा, आवश्यक वस्तुओं के मूल्य आसमान छूने लगे, इसकी आर्थिक प्रतिक्रिया भयानक हुई। चौराजागी से पैसा सुगमता से आने की राहें खुल गईं। मनुष्य की निवृत्ततम समावद्रोही प्रवृत्तियों का नम्र रूप समस्त सामाजिक परम्पराओं की चरकर उभड़ आया और समादृत हुआ। लेखक इस सारी उथल पुथल में अपने को असहाय, निरीह, निहत्था महसूस करता था। उसके सारे नैतिक मानदण्ड चूस हो गए। अपने जीवन की सामान्य आवश्यकताओं के लिए उसे पग पग पर समझौता करना पड़ा। उसके अन्दर की मानवता, विवेक, का हास हो गया। उसने समझा कि इतने बड़े परिवर्तन के सम्मुख उभरना अपना कोई बल नहीं है। कुछ भी नहीं है जिसे वह बदल सके या जिसके विरुद्ध उसकी आवाज बारामत हो। इससे उत्पन्न होती है निराशा और कुण्ठा। पुराने नैतिक मानदण्ड टूट गए, नया कुछ अभी तक बना नहीं। निराशा और कुण्ठा, अपने बाह्य और आन्तरिक चित्र के बीच एक भयानक पार्थक्य के अस्तित्व से वह हताश हो उठा। उसे यह तक समझ में नहीं आया कि इन दो विश्वों के बीच एकता, सामञ्जस्य अथवा पार्थक्य महान् साहित्य के लिए अवेकसर है। इतनी बड़ी विडम्बना के सम्मुख यदि हमारे साहित्यकार दिशा भूल बैठे तो आश्चर्य ही क्या? आश्चर्य यह है तो केवल इतना ही कि समाज के सबसे प्रगुद्ध वर्ग की हैसियत से यह आज भी मूल्यों के वास्तविक धरातल को नहीं समझते। नहीं समझते कि इसी विपत्ति से उनका मोरचा है और उनकी सफलता या अन्यथा इसी के परिणाम पर अवलम्बित है। देश की स्वतन्त्रता के साथ-ही-साथ हमारे जीवन में नई समस्याएँ उत्पन्न हुईं। काली प्रभुता गौरी प्रभुता से अधिक आक्रामक और नृशंस सिद्ध हुई। वैयक्तिक स्वतन्त्रता तो जम से पहले ही हत हो गई। इस नवोदित स्वतन्त्रता की किरणों सामान्य जनता के जीवन को आलोकित न कर सकीं। कुछ परिवर्तन तो अपश्य हुआ पर उससे केवल इतना ही आशान हुआ कि कितने और परिवर्तन की आवश्यकता है। सामाजिक स्वास्थ्य के लिए अभी बहुत रास्ता तै करना था। दार्शनिक नैराश्य ही जीवन का पग, उसका गोपक (अथवा घातक ?) तत्त्व बच रहा। यह नैराश्य धीरे धीरे आत्मा को जड़ बनाता है, चेतना को कुम्भित करता है। अज्ञान से उठकर भयकर मन स्थिति और क्या होगी ? इस नैराश्य से व्यक्ति अन्तर्मुखी होकर अपने ही दुःखों की लम्बमान छाया को यथार्थ मानने लगता है और यह छाया बढ़ते बढ़ते महान् आकार धारण कर लेती है, जब चेतना के समस्त

हमारे को यह छाया बन्द कर देती है। यहाँ से नितान्त व्यक्तिवादी कला का प्रादुर्भाव होता है। जब ऐसा नहीं होता तब कलाकार दिवा स्वप्न, तिलिस्म और जादूमी की शरण होता है। स्पष्ट है कि ये मन स्थितियाँ स्वस्थ नहीं हैं। इनका कला पर बड़ा घातक प्रभाव पड़ता है—बढ़ गूढ़, रहस्यमयी एवं प्रतीकात्मक होकर रह जाती है और जन जीवन से दूर का पड़ती है और मरणात्मान तो होती ही है। जीवन तो नैराश्य के दूसरे छोर से प्रारम्भ होता है।

श्री जेनेद्रकुमार के दोनो उपन्यास 'सुखदा' और 'निकर्त' इसी अभेद्य नैराश्य के परिणाम हैं। दोनों तिलिस्म हैं—दिवा स्वप्न तक भी वे नहीं हैं क्योंकि स्वप्न में शायद अधिक विश्वास नीयता हो। यहाँ सौन्दर्य तो क्या, कल्पनिक सौन्दर्य भी नहीं है। यथार्थ से वे बहुत दूर हैं—सामाजिक यथार्थ से भी और वैयक्तिक यथार्थ से भी, क्योंकि न वे समाज के प्रति सच्चे हैं, न व्यक्ति के। (क्या व्यक्ति से अलग समाज के प्रति सच्चाई सम्भव है?) जीवन वहीं उनमें है ही नहीं। जीवन के चित्र वे हैं ही नहीं और इतनी बोझिल, गतिहीन तिलिस्मी कहानी पढ़ना धैर्य की परीक्षा नहीं तो क्या है।

सुखदा क्षयग्रस्त होकर चीड़ के वृक्षों से घिरे अस्पताल में अपनी कहानी लिपिबद्ध करती है। नैराश्य और एकाकीपन से कहानी का आरम्भ होता है। वह सम्पन्न घराने की लाडली पत्नी लड़की है। उसका विवाह उसके माता पिता के स्तर से थोड़ा उतरकर एक अतिशय सद्गुण और विवेकशील पुरुष (मेरी दृष्टि में) से होता है। आर्थिक दृष्टिकोणों के वैमत्य के कारण पति पत्नी में इस प्रश्न को लेकर अनबन होने लगती है। दोनों के आर्थिक स्तरों का यह अन्तर ही आपसी मनोमालिन्य का कारण बनता है, इस प्रसंग को, यद्यपि, लेखक ने बहुत स्पष्ट नहीं किया है। विवाह के डेढ़ वर्ष बाद एक बालक का जन्म होता है। एक दिन एक बीसवर्षीय युवक एक सहलुए का वेश धरकर आता है और इस परिवार में नौकरी चाहता है। वह रज लिया जाता है। सुखदा को प्रारम्भ से ही शक है कि वह किसी कान्तिकारी दल का सदस्य है। एक दिन वह काम छोड़कर चला जाता है और उसके दूसरे दिन सुखदा उसकी तस्वीरें अल्लुशरी में देखती है कि वह गिरफ्तार हो गया है। इस एक घटना से सुखदा का जीवन अचानक, अनायास एन नई निशा पकड़ लेता है और वह कान्ति की ओर मुड़ पड़ती है। (क्या कान्तिकारी इतने ही तर्कशून्य, नकारात्मक, जीवन से असहृष्ट, ऊबे हुए एवं दर्शनरहित होते हैं?) इस लड़के के लिए सुखदा अपार ममत्व से मर जाती है। और यहाँ से उसके राज नीतिज्ञ जीवन का प्रारम्भ होता है और इस जीवन के साथ ही अपने पति से उसकी विनम्रता भी बहने लगती है।

इस नये क्षेत्र में सुखदा हरीश के सम्पर्क में आती है जो उच्च कान्तिकारी है और गौर व्यक्तिवादी। वह उससे बहुत प्रभावित होती है। हरीश को सुखदा के पति श्रीकांत पहले से जानते हैं। सुखदा का अनुमान है कि अकालत उनके राजनीतिक जीवन से असहृष्ट हैं यद्यपि उपन्यासकार ने इसके लिए कोई स्पष्ट कारण नहीं बताया है। यह अस्पष्टता ही सम्भवतः इस उपन्यास का चरम गुण है। यहाँ से कहानी इस लोक से विदा लेकर तिलिस्म की दुनिया में जा पहुँचती है, वय कि जब एक दिन सुखदा हरीश से मिलने जाती है तो वे अपने स्थान से जा चुके होते हैं और उनके स्थान पर सुखदा की भेंट एक मि० लाल से होती है जो हरिण (हरीश) का परिचय पत्र लाये हैं। यहाँ से उनके नेत्र में काम होने लगता है। ये मि० लाल सुखदा

पर आसक्त हो जाते हैं।

इन घटनाओं के बीच सुखदा के पुत्र विनोद को पढ़ने के लिए मैनीताल भेजने का हास्यास्पद प्रसंग भी लाया गया है। उससे मूल कहानी का कोई सम्बन्ध नहीं है। मि० लाल आचानक जापान जाने का निश्चय करते हैं। शायद वहाँ सम्पर्क स्थापित करने के लिए। और सुखदा को एक बहुत ही निजी पत्र लिखते हैं जिसे पढ़कर सुखदा बस उनकी हो जानी है। (ऐसी घटनाएँ जीवन में क्यों नहीं होती?) तभी पता चलता है कि मि० लाल ने दल के साथ द्रोह किया है और उनको दसिद्धत होना पड़ेगा।

इसके बाद अकस्मात् हरीश फिर इस कहानी में प्रवेश करते हैं। उनके सम्मुख लाल का सुन्दर पेश होता है। उन पर सुखदा के प्रति आसक्ति का ज्वर है। हरिदा का निर्णय होता है कि सुखदा लाल को दो दिन अपने पास रखे और प्यार करे। (जी, आप विश्वास नहीं करेंगे न।) फिर इसके बाद थोड़ी जासूसी भाग-दौड़ है। सुखदा अपने को लाल के प्रति समर्पित करती है। पर वे उसे छोड़कर चले जाते हैं। इसके पश्चात् फिर एक बार उनका सुखदा से साक्षात्कार हो जाता है; वह तो आत्म समर्पण के लिए आतुर बैठी है। वे उसे पास में लेकर लगभग तोड़ डालते हैं, वह गल जाता है, उनका उन्माद उतर जाता है। इस बीच हरिदा ने दल संग करने का निश्चय कर लिया है और वे उसे संग भी कर देते हैं। कारण, गांधीवाद। सभी सदस्य तितर-बितर हो जाते हैं।

हरीश श्रीकान्त को विवश करते हैं कि वह हरीश को पुलिस के हवाले करके उनकी गिरफ्तारी के लिए जो ५,०००) का इनाम है (क्या मैंने बताया नहीं?) उसे ले ले। श्रीकान्त पत्रचालित-से यह कर देते हैं और ५,०००) लातुर घर पर रखते हैं। सुखदा के लिए उसके पति का यह व्यवहार अन्तिम प्रहार सिद्ध होता है। वह पति को छोड़कर अन्तिम रूप से अपनी माँ के पास चली जाती है। उससे आगे क्षयग्रस्त होकर अस्पताल पहुँच जाती है और इस अनर्गल कहानी का अन्त होता है, जैसे मन पर से एक भारी बोझ उतर गया हो।

‘सुखदा’ की कहानी से बहुत-कुछ मिलती जुलती कहानी विवर्त की भी है। उसकी भी बातचीत देख लीजिए। जितेन साधारण माता-पिता का पुत्र है। पर छोटी उम्र में ही यशस्वी बन सका है। एक अंग्रेजी पत्र के सम्पादकीय विभाग में काम करता है। भुवनमोहिनी एक बड़े आदमी की लड़की है। (कैडिलैक गाड़ी हॉक्ली है!) उसके पिता रिटायर्ड जज हैं और सर हैं। उनकी पत्नी और पुत्र की मृत्यु आसपास हुई जिसके कारण वे जीवन से उदासीन हो गए। अब उनके जीवन का सहारा भुवनमोहिनी बच रही है। भुवनमोहिनी का प्रेम जितेन से है जो उससे विवाह करना चाहता है। पर जितेन गरीब है और वह अमीर-जादी है इस बात को लेकर दोनों में झगडा होता है और मोहिनी विवाह करने से इन्कार कर देती है। तदनन्तर वह अपने पिता मित्र के पुत्र बैरिस्टर नरेशचन्द्र से विवाह की स्वीकृति दे देती है और वह सम्पन्न भी हो जाता है। वह (लगता है) अपने वैवाहिक जीवन में सुखी भी है। इसके चार वर्ष बाद आचानक जितेन एक कान्तिकारी के रूप में, एक मेल् ट्रेन उलटकर, पनाह लेने मोहिनी के घर आया है। वह घायल हुआ है और चंदेक दिन मोहिनी के यहाँ रहकर स्वास्थ्य लाभ करता है और मोहिनी उसकी सेवा सुधूप बड़े यत्न से करती है। पर जब वह जाता है तो मोहिनी के दस-बारह हज़ार के जेबरात साथ ले जाता है, अपने दल में लौटता है और जेबरात की बेचकर

नकद बनाने के बजाय यह नागान सुस्ता पेश करता है कि भुवनमोहिनी को उड़ा लाया जाय और पचास हजार की भाँग की जाय। मोहिनी पकड़कर लाई भी जाती है। जब वह जितेन के सामने पेश की जाती है तो अपने पुराने प्रेम के वश हो कातर हो उठती है और उसके पैर पकड़ लेती है जिन्हे वह चूमती है और दया की भीख माँगती है। (मैं समझता हूँ कि इससे अधिक घृणित आत्म समर्पण का उदाहरण शायद साहित्य में कहीं ढूँढने से भी न मिले !) इस बात से जितेन इतना आर्द्र हो जाता है कि अपने पूरे दिल का भार मोहिनी पर छोड़ देता है और स्वयं आत्म समर्पण कर देता है। उसके लिए फाँसी की कोशिशें होती हैं पर शहादत न मिलने के कारण उसे फाँसी नहीं लगती। (और वह हमारे गले की फाँसी बना रहेगा !)

इन दोनों उपन्यासों की कहानी में, चरित्रों में, घटनाओं में, दोनों के मौखिक दर्शन में बड़ा साम्य है यहाँ तक कि वे एक दूसरे की प्रतिलिपि होकर रह गए हैं। और ये दोनों ही जैनेन्द्रजी के और पहले के उपन्यास 'सुनीता' के विकृत रूप हैं। 'सुनीता' में हीनार्थ भी था, अर्थ भी। एक मूल-भूत सामाजिक समस्या की ओर अच्छा घरेलू था। पर उसकी दो धुँधली और विकृत प्रतिलिपियाँ से हिन्दी साहित्य को विभूषित करने की मला क्या लाचारी थी ? मित्रा इसके कि लेखक के पास नया कुछ कहने के लिए न था, पर कुछ कहना उनके लिए नितात अनिवार्य था। इन दोनों कहानियों को मैंने आपके सम्मुख इसलिए रखा है कि आप देखें कि ये निरे कहना लोक के चित्रण हैं। न वास्तविक जीवन में ऐसी सुलझा होती हैं, न हरीश, न भुवनमोहिनी, न जितेन। कालिदासियों का—जो हमारे देश के गौरव हैं—इससे बड़ा विद्रूप हमारे इतिहास में कहीं और न मिलेगा। मैं मानता हूँ कि इस प्रकार के परी तिलिस्म, जादूय लोक को भी औपन्यासिक जामा पहनाने का अधिकार लेखक को है, पर यथार्थ और कहना का इतना कुल्लू और हास्यास्पद घोल प्रस्तुत करने का अधिकार और छूट जैनेन्द्र जैसे ख्याति और यशप्राप्त लेखक को भी नहीं है। कालिदासिया का एक आन्दोलन था, एक सामूहिक अस्तित्व था। उसे इस सीमा तक व्यक्तिगत रूप देना मात्र व्यक्तिगत विचार-धारा का हीन प्रदर्शन है।

पात्रों की दृष्टि से ये दोनों ही उपन्यास मिश्रण हैं। भाषा तब से वह बोलते हैं जो जैनेन्द्रजी बोलते हैं—कठिन, अस्पष्ट, ऊबड़-फाँड़, कर्ण कटु। इन पात्रों का स्वतन्त्र अस्तित्व है ही नहीं, वे तो केवल अपने नितात के इशारों पर बसले हरकत करते हैं। जब तक पात्र नितात स्वाभाविक न हों—यहाँ तक कि पाठक को उनमें किसी कर्म से आपत्ति न हो—तब तक वे पाठक की सहानुभूति प्राप्त नहीं कर सकते। उपन्यास और इतिहास के अंतर को मैं पूर्णतः स्वीकार करता हूँ। पर उपन्यास के पात्र को न केवल स्वाभाविक होना पड़ेगा बल्कि उसे निरवरोध भी होना पड़ेगा। यह पर्याप्त नहीं है कि अशुभ कर्म सम्भव है, यह भिन्न करना होता है कि वह कर्म सामान्य जीवन की परिधि में आ गया है। इन दोनों ही उपन्यासों के पात्र न केवल सामान्य नहीं हैं और क्लिप्त हैं अपितु वे जीवित हाड़-मांस के हैं ही नहीं। वे केवल विचार हैं जो मोम के गुठ्ठे-गुड़िया बनकर किसी बन्धु शीशे की बोटल में उलझ-बूढ़ करते हैं और पाठक उनका निमूद दर्शन है। या फिर वे अशरीरी विचार हैं जिनके ऊपर लेखक ने घटनाओं को टोंग दिया है। काल-निर्पेक्षता उपन्यास का गुण कदापि नहीं हो सकता, क्योंकि उसका सबसे बड़ा बल मान्यता है और मान्यता का निरपेक्ष नहीं हो सकती। मनुष्य जन्म लेता है, युवावस्था को प्राप्त होता है, मर जाता है। इस क्रम को उलट-पलटकर लेखक हमारी श्लाघा का पात्र नहीं हो सकता।

वातिकारियों का जो जीवन, उनका जो दर्शन श्री जैनेन्द्रकुमार ने यहाँ प्रस्तुत किया है वह हमारे शास्त्र इतिहास से मेल नहीं खाता। वे दोनों ही उपन्यास कालातीत और काल निरपेक्ष हैं। उनसे एता ही नहीं चलता कि वे हमारे सामाजिक जीवन के किस काल विशेष के चित्र हैं। हरीश और जितेन, सुयदा और भुवनमोहिनी को निराश्रयता यदि बनाना है तो उनकी और मायल बनाना पड़ेगा। अभी तो वे बेचल छायाएँ हैं।

नैराश्य इन दोनों ही उपन्यासों का सदेश है—नैराश्य को यदि यह राश दी जा सके। यहाँ तक भी मुझे आशय नहीं है—यदि लोग को चहुँ ओर अप्रसन्न ही दिखाई देता है तो उसे आशय है कि वह उसे अप्रसन्न ही रहे। पर जीवन के जिन प्रसन्न मार्ग से होकर वह अन्धकार तक पहुँचता है उस मार्ग में उसे जो कुछ दिखाई देता है उसे अपने अन्तिम निर्णय अथवा लक्ष्य से विलुप्त करने का आशय उसे नहीं है। पर जैनेन्द्रजी ने इन दोनों ही उपन्यासों में असाध्य रूप से यही किया है। जीवन को इस प्रकार झुठलाना अनुचित है।

‘हुएदा’ और ‘विरत’ दोनों ही भारतीय वातिकारियों के वर्णन हैं। पर इन वातिकारियों विशेषता शायद यही है कि इनमें वणिज वातिकारी ही न्यूनतम निराश्रयता हैं। इनके चरित्र-नायक हरीश और जितेन न शक्तिपूर्ण हैं, न निराश्रयतायुक्त। वे बेचल रायाट निराश्रय हैं, उनमें गोलाई है ही नहीं। वे पूरे मानव नहीं हैं और इसलिए वे उपन्यास के एकल चरित्र नहीं हैं, और चाहे जो कुछ भी हो।

श्री जैनेन्द्रकुमार निम्न मध्यम के जीवन के वही सफल चित्रे हैं। पर जब वे मध्य अथवा उच्च मध्यमों का चित्रण करते हैं तो सर्वथा हृष्टिम लगते हैं। फिर इन दोनों ही उपन्यासों में इस मध्य और उच्च मध्यमों का चित्रण करने का मोह क्यों ?

इन दोनों ही उपन्यासों में नारी का नीचाश्रय आत्म समर्पण मन को विपाक बना देता है। यह बेचल नारी का चरित्र निराश्रय नहीं है, यह नारी बला और राक्षस का अनादर है। उदाहरण के रूप में ‘हुएदा’ से वे वाक्य उद्धृत करता हूँ :

‘मैं डटकर आई और उनके पैरों में बैठकर बोली, ‘मुझे मार दो, मुझे मार दो।’

और इसके कुछ और शब्द निम्नलिखित वर्णन उपर्युक्त आत्म-समर्पण का भाष्य है :

जगता जैसे जाने क्या ऊपर से उतर गया है, सामने से हट गया है, भीतर से घुल गया है। मानो मैं हल्की हो आई। जैसे मीठी धूप में जगाती, जलती, इठलाती, हल्की पुलकी बदली होऊँ।

और ‘विरत’ में इसी प्रवृत्ति को कुछ और मद्धा और अश्लील रूप दिया गया है :

मोहिनी ने जितेन के हाथिने हाथ को पोंचकर बार बार मुँह से जगाया, सारे चेहरे से लगाया और सुबकते सुबकते कहा—‘जितेन... जितेन !’

‘उठो’, जितेन ने कहा—‘दावाजा खुला है, बन्द कर दो। इसकी नीच बनती हो ! इस में तुम्हें न आये, मुझे सरम आती है।’

इस पर मोहिनी झुटकर चूट के तस्मों से कुछ ऊपर पाँच के मोड़ों पर बार-बार जितेन के दोनों पैरों को चूम उठी। (इसके पहले जितेन इसी युवती को अपने पाँवों पर से झटक चुका है और युवती को आदेश दे चुका है कि वे उसे घसीटकर ले जायें)।

नारी के निरीह आत्म-समर्पण का यह नम्र चित्र साहित्य में अनजाना है। यही यह

लेखक की दमित वाग्ललाओं (एवं आभासाओं !) का स्फोट तो नहीं है ! पर कितना अधम, कितना अशोभन ! जैसे नारी का कोई व्यक्ति हो ही नहीं, वह मान फटपुतली हो !

नैराश्रय के इन पुनरिर्जी के सम्मुख अन्वहार है, निर्विद्ध अन्वहार । पर जीवन कब अन्वहार में पनप सता है ! इंगीलिए क्या यह उचित नहीं है कि वे प्रकाश में आएँ वहाँ जीवन है—उत्थम जीवन, दुर्दमनीय स्मृति ! आया की यह लौ कब बुझी है !



नरोत्तम नागर

जैनेन्द्र का सोच-विचार

जैनेन्द्रजी हिन्दी के माने हुए लेखक हैं। आप कहानियाँ लिखते हैं, उपन्यास लिखते हैं, और सोच विचार करते हैं। यहाँ हम जैनेन्द्रजी के सोच-विचार का 'कुछ' परिचय देने का प्रयत्न करेंगे—'कुछ' इसलिए कि जैनेन्द्रजी बात को सीधे-चौपाई कहते हैं और एक-चौपाई अनकही छोड़ देते हैं, और कभी-कभी तो अपनी बात को कहने के लिए मौन का, कुछ संकेतों और ध्वनियों का प्रयोग करते हैं जिन्हें या तो वे सुद समझ सकते हैं या फिर...

जैनेन्द्रजी की दुनिया में एक और भी सुवीक्षत है। इस दुनिया में आदमी बात को नहीं पकड़ता, बल्कि ज्ञान आदमी को पकड़ती है। ऐसी हालत में जबकि, बसोबस जैनेन्द्रजी, न तो साथ की पकड़ा और न ही ठसे शब्दों में व्यक्त किया जा सकता है, जैनेन्द्रजी का इतना कुछ लिख डालना (चारों पुस्तकों में कुल मिलाकर १२०४ पृष्ठ हैं) यत्नसुच में एक इतर-मानसीय करतब है। जैनेन्द्रजी, सचमुच, अद्भुत कौशल के धनी हैं। गोपिया दाया का नाम शायद आपने सुना होगा। ऑन पर पट्टी बाँधकर भरी सड़क पर वह साइकल चलाता है। जैनेन्द्रजी का करतब ठससे वही बना-ब्रदा है। जैनेन्द्रजी का सोच-विचार, गुद ऊर्ध्व के शब्दों में, "जैसे आदमी दायें और बायें अपने इन दो पैरों पर चलता है वैसे ही बुद्धि 'हाँ' और 'नहीं' इन दो पैरों पर चलती है।" क्या आपने अपने गाँव में, या नगर में, किसी ऐसे हिरना को धिलोने करते या चौड़ीझिंझों मगते देखा है जिसके प्रगने पाँवों में 'हाँ' की, और पिछले पाँवों में 'नहीं' की चक्की के पाट बंधे हों। भगवान् की कृपा से जब पंगु गिरिपर बज सकते हैं और मूक वाचाल हो सकते हैं तो जैनेन्द्रजी की बुद्धि या बख्शना भी पाँवों में 'हाँ' और 'नहीं' की चक्की के पाट बाँधकर कुलाने भर सकती है। इतना ही नहीं, बल्कि जैनेन्द्रजी में इन 'पंगुओं' और 'मूकों' से अधिक गुण है। 'हाँ' और 'नहीं' के पाट बाँधकर आपकी कल्पना कुलाने ही नहीं मारती, वह दुनिया-भर की समस्याओं का हल भी करती है, या इन समस्याओं को कुछ देगा रूप देकर लुटा छोड़ देती है कि वे हल होने से सदा हन्कार करती रहें : "सवाल है ही इसलिए नहीं कि शांत होकर सो जाय, वह भिन्न इसलिए है कि दूसरे सवाल को जन्म देता है।"

इससे भी बढ़कर यह कि "हमको मान लेना चाहिए कि जो शब्दों में आता है, साथ उसके पर रह जाता है।" सच शब्दों में पकड़ाई दे या न दे, इसके बावजूद जैनेन्द्रजी

१. 'सुन्दर', 'निर्वर्त'—लेखक जैनेन्द्र कुमार, प्रकाशक, पूर्वोदय प्रकाशन, दिल्ली।

बहुत-कुछ कहते और बहुत कुछ करते हैं। जैसे—वह परिवर्तनों को अपने ऊपर होने ही नहीं देते बल्कि परिवर्तन करते भी हैं—आदमी अपूर्ण रहने के लिए नहीं है, इसलिए वे पूर्णता की ओर बढ़ते हैं—घटनाओं को स्वीकार ही नहीं करते, बल्कि घटित भी करते हैं—और वह किसी के (चाहे वह भगवान् ही क्यों न हो) केवल उपादान, केवल उपकरण ही नहीं बल्कि कर्ता भी हैं—“स्त्रीजें बदलती हैं, वे सदा बदलती रही हैं, यहाँ तक ही मनुष्य का सत्य नहीं है, इसलिए वह ऐलान करते हैं : “हम चीजों को बदलते हैं, हम उन्हें बदलते रहेंगे !”

बदलने बदलाने का यह काम जैनेन्द्रजी इतने सम्पूर्ण रूप में और इतनी सूक्ष्मता के साथ करते हैं कि उनके बाद और किसी चीज की जरूरत नहीं रह जाती, कान्ति का तो निश्चय ही नहीं : “अस. कान्ति नहीं की जा सकती। यह नहीं की जानी चाहिए। उसका प्रचार अनिष्ट है “जो उसे करना चाहते हैं, वे बाइबल को मुट्ठी में पकड़कर उसे बरसाना चाहते हैं।” लेकिन, और इसके लिए जैनेन्द्रजी की तारीफ करनी चाहिए कि, वह सकीर्ण नहीं हैं। बान्द्र कान्ति से हम दो ठूक इन्फर के, ‘माया में और व्यग्रह में’ वह उसे यह समझते हैं, यशस्वि कि उसका “प्रयोग कवि भाषा में ही किया जाय।” बाहिर है कि जैनेन्द्रजी कान्ति से भय नहीं खाते : “न समझा जाय कि मैं कान्ति से भय खाता हूँ।” बात केवल इतनी है कि कान्ति का कोई क्या करेगा जब कि “यह प्रतिक्षण हो रही है। युद्ध प्रतिक्षण हो रहा है। यह कभी समाप्त नहीं होगा—जीवन निरी मुकापम चीज नहीं है। यह युद्ध है—जब तक व्यक्ति है तब तक युद्ध है। वहाँ कोई समझौता नहीं, और कोई अन्त नहीं है।”

तो जैनेन्द्रजी डरपोक नहीं, योद्धा हैं। युद्ध की भाषा में बात करना जरूरी समझते हैं, और यह इतने में अनेक पन्ने उन्होंने काले भिये हैं कि “युद्ध की परिभाषा में ही जीवन को देखना क्यों जरूरी है !” जैनेन्द्रजी बोद्धा हैं, और उनका युद्ध निषेध नहीं बल्कि सोदेश्य है। गलत न होगा अगर हम यह कहें कि जैनेन्द्रजी, निचारी की दुनिया में, सर्वहारा के योद्धा हैं। निचारी की दुनिया में सर्वहारा मौन होता है। वह जिसके पास निचार न हो, जो बुद्धि से वंचित हो। बुद्धि के खिलाफ जैनेन्द्रजी ने इतना जमकर युद्ध किया है कि उन्हें सड़न ही महावीर चक्र प्रदान किया जा सकता है।

यहाँ एक सरमरण का उल्लेख कर दें। एक बार जैनेन्द्रजी ने स्वर्गीय प्रेमचन्द्र जी से पूछा—“आप यथाहुए कि अपने सारे खिलने में आपने क्या कहा और क्या चाहा है।” प्रेमचन्द्र जी ने किता देर लगाए उत्तर दिया—“धन की दुश्मनी।” जैनेन्द्रजी से भी अगर यही सवाल किता जाय तो वह उत्तर देंगे—“बुद्धि की दुश्मनी।”

मिठी की कोई सन्देह नहीं रह जाय, इसलिए जैनेन्द्रजी और भी स्पष्टता के साथ कहते हैं : “तो एक तरह से या दूसरी तरह से, सीधे या टेढ़े, उधड़ी कि बिपटो वही वही पाठ मेने कहनी और देनी चाही है।” वही वही बात से मतलब है बुद्धि की दुश्मनी की बात, जो जैनेन्द्रजी के समूचे साहित्य में व्याप्त है, और जिसके लिए “जीवन को युद्ध की ही परिभाषा में देखना” जरूरी है।

सचमुच बहुत ही बड़ा काम जैनेन्द्रजी ने अपने हाथों में लिया है। लेकिन इतना बड़ा काम करते हुए भी जैनेन्द्रजी सराहनीय विनम्रता का परिचय देते हैं। यह बहुत बड़ी बात है। कारण कि बुद्धि का दम्भ और अहम् तो खैर बैठा होता है वैसा होता ही है, लेकिन उस मूर्खता

का दम्प भी कुछ कम नहीं होता जो लाठी लेकर बुद्धि के पीछे पड़ जाती है। जैनेन्द्रजी की रूढ़ी यह है कि वह बहुत ही सादगी और विनम्रता से बुद्धि के पिन्नाफ लाठी चलाते हैं—“मैं तो एक कमजोरी हूँ। उससे मैं संग हूँ। पर वह मुझसे छूटती नहीं है। मूर्ख जानना चाहता है और मेरे साथ मुरंता लगता है कि मैं जानना चाहता हूँ। मैं जानता हूँ कि जाना जरूर को भी नहीं जा सकता।” लेकिन यह तो विनम्रता की शुरुआत मात्र ही है। इसके बाद जैनेन्द्रजी कहते हैं : ‘जो जानता है कि वह विद्वान् है ऐसे महापण्डित को संभालने की शायद साहित्य में ताकत नहीं है।’ सो जैनेन्द्रजी ने अपने साहित्य और विचारों की दुनिया को, ऐसे पात्रों और चरित्रों से आबाद किया है जो सब कुछ जानते हुए भी जानने का जानना क्या होता है, यह नहीं जानते।

जैनेन्द्रजी का प्रेमचन्दजी से घनिष्ठ सम्पर्क था। दोनों एक दूसरे को खूब चाहते थे, यामयूद इससे कि लाठी लेकर बुद्धि का पीछा करने में प्रेमचन्दजी ने जैनेन्द्रजी का कभी साथ नहीं दिया।

जैनेन्द्रजी ने प्रेमचन्दजी पर अनेक लेख लिखे हैं। इन लेखों में उन्होंने, मुख्य रूप से, प्रेमचन्दजी की एक विशेषता का उल्लेख किया है। वह यह कि प्रेमचन्दजी अनेकों में से एक नहीं थे, अनेकों से अलग नहीं थे, अनेकों जैसे थे, अनेकों को अपने हृदय से लगाने में उन्हें कभी किसी चिन्क, दुविधा या ‘ह’ और ‘पर’ के सम्मेलन का अनुभव नहीं होता था। प्रेमचन्द के साथ पाठक, जैनेन्द्रजी के ही शब्दों में, “बहुत सतर्क और उद्बुद्ध होकर नहीं चलता क्योंकि उसे भरोसा होता है कि ग्रन्थकार उसे छोड़कर भाग नहीं जाएगा, उसको साथ लिये चलेगा।” इतना ही नहीं, बल्कि और भी “स्पष्टता के मैदान में प्रेमचन्द सहज ही अविजेत है।” इसी बात को अगर पलटकर जैनेन्द्रजी पर लागू किया जाय तो कहना होगा—“अस्पष्टता के मैदान में जैनेन्द्रजी सहज ही अविजेत हैं।” प्रेमचन्दजी के समान “बात को ऐसा सुलझा कर कहने की चाहत, मैं नहीं जानता, मैंने और कहीं देखी है..... उनकी कलम राय जगह पहुँचती है, लेकिन अंधरे में भी वह चोखा नहीं देती..... अपने पाठकों के साथ मानो वे अपने भेद को बाँटते हुए चलते हैं..... प्रेमचन्द में से कहीं कोई वाक्य उठा लें तो जान पड़ेगा कि मानो वह स्वयं सम्पूर्ण है, सुख, कसा हुआ, संपूर्ण।”

जैनेन्द्रजी इस स्पष्टता के अयोग्य हैं, ऐसी कोई बात नहीं। यह बात दूसरी है कि उन्होंने शीघ्रता अपने को ‘हो’ ‘ना’ की चरित्रों से बाँध रखा है। जैनेन्द्रजी में भी इस स्पष्टता के दर्शन होते हैं, विशेषकर उस समय जब वह पर गिरस्ती की बातें करते हैं—अपनी पर गिरस्ती की भी और दुष्ट की पर गिरस्ती की भी, जब वह उस पल्लो की बात करते हैं जिसके घर में पाने वाले सात हैं और कमाने वाला कोई नहीं, जब वह खुद अपने उस जीवन का विषय करते हैं जब तेइस चौबीस वर्ष की आयु हो जाने पर किसी काम में न लग सकना उन्हें उरी तरह अप्रसन्नता दे, माँ की प्रेमभरी दृष्टि हृदय को कुरेदती है, घर पर रहना दूसरा मालूम होता है, अपना अधिकांश समय वह किसी पुस्तकालय या मठरङ्गनी में व्यतीत है, और अन्त में, नौकरी की योजना में, कलकत्ता की यात्रा करते हैं और जो कुछ अपने पास था उसे भी गँवाकर गरिब लौट आते हैं।

जैनेन्द्रजी की पहली कहानी की कहानी पहले प्रेम की भाँति मयूर है। एक पुराने

साथी विवाह करते हैं और एक मामी को ले आते हैं। मामी पडी-लिखी थीं। पत्र-पत्रिकाएँ मँगती थीं, उन्हें पढ़ती थीं और चाहती थीं कि वे भी कुछ लिखें। दोनों लिखने का कार्यक्रम बनाते। मामी तो कुछ लिख भी लेतीं, लेकिन जैनेन्द्रजी की समझ में न आता कि क्या लिखें। आखिर एक दिन घटी दिलचस्प घटना को ज्यों का त्यों कागज पर उतार डाला। जाकर सुनाया मामी को (घटना भाई साहब और मामी को लेकर थी)। मामी लज्जाई, मगर खुश भी हुई। यह थी जैनेन्द्रजी की पहली कहानी जो जाने फिर क्या हुई! उसकी एक स्मृति बाकी है जो भारतीय परिवार में मामी के मधुर अस्तित्व की याद दिलाती रहेगी।

इससे भी मधुर स्मृति चार रुपये के उस पहले मनीआर्डर की है जो जैनेन्द्रजी को, बिना माँगे, अपनी कहानी के पारिश्रमिक स्वरूप प्राप्त हुआ था। एक मित्र थे जो सन् २०-२१ की गरमागरम देशसेवा के बाद सन् २६-२७ तक खाली हाथ हो गए। अब क्या करें! नेतागिरी भूले पेट तो चलती नहीं। सो एक छोटी सी पाठशाला में पच्चीस या प्वालीस रुपये पर अध्यापक बन गए। पाठशाला चाहे जितनी छोटी हो, लेकिन उनके विचार बड़े थे। उन्होंने एक पत्रिका निकाली—छपी छपाई नहीं, बल्कि हाथ की लिपि। उसमें जैनेन्द्रजी की कहानियाँ भी थीं। इनमें से एक कहानी किसी मित्र ने 'विशाल भारत' ॥ भेज दी जो उसमें छपी। फिर एक दिन 'विशाल भारत' से चार रुपये का पहला मनीआर्डर भी आ गया : "मनीआर्डर क्या आया, मेरे आगे बिबिधम खुल गया"..... रुपया मेरे आगे क्रूरिते की मानिन्द था जिसका जन्म न जाने किस लोक का है। वह अतिथि की भाँति मेरे 'लेख' (कहानी का शीर्षक) के परिणामस्वरूप मेरे घर था पधारा तो मैं अभिभूत हो रहा।"

इसी के साथ-साथ ऐसा भी हुआ है जब, कोशिश करने पर भी, पैसा पाने की इस खुशी को जैनेन्द्रजी प्राप्त नहीं कर सके हैं। जब मैं कहानी और हृदय में पाँच रुपये पाने की आकांक्षा लिए उन्होंने पत्र-कार्यालयों का द्वार टटकाया है। इस सिलसिले में एक सम्पादक का उन्होंने लिख दिया है जो "मालिक भी थे, लेखकों को पारिश्रमिक अथवा और काफी परिमाण में देना चाहते थे, प्रतीक्षा यह थी कि पत्रिका कफा देने लगे।" जैनेन्द्रजी जानते हैं कि 'पत्रिका के नफा देने' तक प्रतीक्षा करने के क्या मानी होते हैं। और अकेले जैनेन्द्रजी ही क्यों, यह एक ऐसी बात है जिसे आप भी जानते हैं, मैं भी जानता हूँ, वे सब लोग जानते हैं बिन्हे दिन-भर भटकने के बाद भी ठो जून जैन से रोटी नहीं मिलती।

जैनेन्द्रजी की आकांक्षा थी कि "ऐसे जिनो जैसे कि फूल जीता है, सूरज, चाँद और सारे जीते हैं, अजगर जीता है, पंछी जीता है".....लेकिन जीवन में गरुड काँति के ऐसे लोग भी हैं जो आदमी को फूल, सूरज, चाँद और तारों की मूर्ति नहीं जीने देते, बल्कि उसे कुएँ का मेंढक या अपनी और दूसरे देशों की जनता का शिकारी बनाकर रखना चाहते हैं : "पेट की खाड़ी रखकर आदमी को आसानी से कुएँ का मेंढक बनाया जा सकता है। उसके साथ जोड़ दीजिए मविष्य की चिन्ता....." आदमी को कुएँ का मेंढक बनाने का कारण है : "सिर के ऊपर गरुड़ की तरह झपटते हुए जो लोग इधर-से-उधर उड़ा करते हैं, ऐसे पुरुषों के भोज्य के लिए जरूरी है कि कुछ अंधे कुएँ हों जहाँ कोई जमा हुआ करे और आदमी मेंढक हुआ करे।"

लोकम बात केवल अंधे कुँओ का निर्माण करने और आदमी को मेंढक बनाने तक ही

सीमित नहीं है। के इसबाद : “शास्त्र सिखाते हैं और प्रचार यताता है कि मौज में मौज है और वहाँ मारने और मरने दोनों में पुण्य है।” सो सैनिक छात्रानियों और शत्रुओं का जाल फैलता है : “सेनाएँ इसलिये नहीं कि वे देश की रक्षा करें, बल्कि देश इसलिये कि वे सेनाओं का पालन करें।” जैनेन्द्र का वह रूप जहाँ वह अपने देश से, अपने देश की जनता और उसकी बोलचाल से, अपने देश की आजादी, साहित्य और संस्कृति से प्रेम करते हैं, सीधा हृदय को स्पर्श करता है।

बहुत पहले, शुरू के दिनों में ही, जैनेन्द्रजी ने एक कहानी लिखी थी। “उस कहानी में एक पब्लिक लीडर मंच पर आते हैं जो भारत माता की याद अंग्रेज़ी में ही कर पाते हैं।” इस कहानी को एक पत्र में छपने के लिए दिया गया, लेकिन सम्पादक महोदय ने इस कहानी का इतना सशोधन किया कि यह “शुद्ध तो हो गई, पर मेरी नहीं रही।” लेकिन यह कहानी उस समय लिखी गई थी जब भारत आजाद नहीं था। आजादी मिलने के बाद भी स्थिति में कोई खास अन्तर नहीं दिखाई देता : “हिन्द की धरती पर सुविधापूर्वक यदि वही जो सके जो अंग्रेज़ी जानता है तो वह गुलामी है कि आजादी।”

इसी प्रकार और भी : “सरकार एक बड़ा सा न्यूह है जिसके ऊपर गांधी टोपी पहने चन्द देशी लोग धीपते हैं, लेकिन उनका मुख्य कलेवर बने हुए नाना अमलदारियों (सर्विलेज़) के वे काले साहस लोग हैं जिन्हें अंग्रेज़ी तोर तर्ज़ में बाबा गया है। पहले उनका काम राजा और प्रजा के बीच गहरी खाई बनाए रखना था, आज भी वही काम है। उस गहरी खाई के पानी में काइलें चलती रहती थीं, साथ उन काइलों की गिनती बढ़ गई है। लेकिन वे डॉगियाँ स्वसुरत खाज कीतों की पाल कहराए वहाँ से वहाँ और वहाँ से-वहाँ बिहार करती हुई घूमती रहकर नाना ध्यूहों की रचना भला कर लें, वे राजा और प्रजा इन दो तर्कों के बीच किसी सद्भाव की सृष्टि कर उनमें अभेद जाने की सम्भावना को निकट नहीं लाती।”

‘हाँ’ और ‘नहीं’ के पाठों से मुक्त जैनेन्द्र की लेखनी जब दृश्यमान जीवन के यथार्थ को व्यक्त करती अथवा सुतरा होकर हमारे सामने आती है : “गुलामी से छूटना है तो धरती से लगकर रहने वालों की ओर हमें मुँह मोड़ना होगा। जो उन्नत थे, समृद्ध थे, सांख्यिक की जगह पर से हमने उन्हें जान घूमकर हटा दिया है। अमरीका के वैभव पर हम विश्राम प्रकट कर लेंगे, लेकिन सांख्यिक की जगह उसे नहीं बिठाएँगे।”

गजानन माधन मुक्तिरोध

समीक्षा की समीक्षा

साहित्यिक समीक्षा की समस्याएँ जितनी विविध हैं उतने ही उनसे सम्बन्धित दृष्टिकोण भी। दृष्टिकोण के इस वैविध्य के भीतर बहुधा मात्रवैयक्तिक रुचि और सस्कार की शक्ति ही दिखाई देती है, तो कभी यथार्थदर्शी मौलिक चिन्तन भी प्रगट होता है। इसलिए यह आवश्यक हो जाता है कि समीक्षा के क्षेत्र में विभिन्न मन्तव्यों को प्रकट करने वाला साहित्य भी समीक्ष्य वस्तु के रूप में ग्रहण किया जाय। इसी दिशा की ओर, हिन्दी के प्रसिद्ध आलोचक श्री प्रभाकर-माचवे वृत्त 'समीक्षा की समीक्षा' एक ऐसा प्रयास है जिस पर विद्वानों तथा साहित्य के विद्यार्थियों का ध्यान जाना जरूरी है। हिन्दी समीक्षा की सीमाओं और उसकी समस्याओं पर उन्होंने न केवल अपनी टिप्पणी प्रस्तुत की है, वरन् सम्बन्धित प्रश्नों को इस प्रकार रखा है कि पाठक को बरबस उन सबके सम्बन्ध में सोचने विचारने के लिए उद्यत होना पड़ता है।

समीक्षा के क्षेत्र में इतने मन मतान्त हैं कि वस्तुतः यह विचारों, निर्यायों और निष्कर्षों का दण्डभारण्य है। 'समीक्षा की समीक्षा' का महत्त्व यही है कि यह इस जगल में कई पगड़ण्डियों बना देती है। पाठक की गन्तव्य दिशा के ज्ञान पर यह निर्भर करता है कि वह अपने लिए इनमें से कौनसा पथ चुने।

कला के क्षेत्र में इतने मतभेदों से माचवे जी स्वयं सुपरिचित हैं, अतएव उन्होंने इस वैचारिक दण्डभारण्य में अनेक पगड़ण्डियों के बाल का रूप ग्रहण करना ही स्वीकार किया है। इसका एक कारण यह भी है कि उनका दृष्टिकोण विद्यार्थियों की भी दृष्टि में रखना है। फलतः यह अनेक यादों और मतमतान्तरों से उन्हे परिचित कराना चाहता है। इसलिए, माचवे जी ने प्रभूत सामग्री एकत्र तथा व्यवस्थाबद्ध कर दी है। कला-समीक्षा सम्बन्धी मूल परिकल्पनाओं का उन्होंने पर्याप्त विस्तार से निरूपण किया है तथा मतों का विस्तृत निरूपण देने का प्रयास किया है। अगर हम माचवे जी की पुस्तक को विविध मतों का समग्र अथवा कोप ग्रंथ तो अनुपपुस्तक न होगा।

प्रस्तुत समीक्षक इस बात के लिए आतुर जान पड़ता है कि पाठक स्वयं अपने विवेक से किसी भी तथ्य, मत अथवा निष्कर्ष को अपना ले। इसी बात को ध्यान में रखकर, उसने दूसरों के लेख के लेख अन्तर्गत किये हैं, जो उसके मतानुसार मूल्यवान हैं तथा जिनका अनुशीलन पाठक के लिए आवश्यक है। प्रस्तुत समीक्षक पाठक का शतत मार्गदर्शक न बनकर उसका सहचर रहने में ही अपने को कृतकार्य समझता है। इसका फल यह होता है 'समीक्षा की समीक्षा' की उपादेयता और भी बढ़ जाती है।

दूर क्षमता की अपनी सीमा है। इसलिए, इस कार्य-शैली का भी एक दूसरा पक्ष है, जिसे हम उसकी सीमा कह सकते हैं। पहली बात तो यह है कि इस शैली के अपनाने का एक स्वाभाविक परिणाम तो यह हुआ कि माचवे जी किसी भी एक सिद्धान्त-प्रणाली की विस्तृत रूप-रेखा, उसके मूलाधारों की विस्तृत व्याख्या, किसी दृष्टिबिन्दु का विशद निरूपण और किसी निष्कर्ष का ऊहापोह नहीं कर सके हैं। उन्हे मात्र अपनी टिप्पणियों से ही सन्तोष करना पड़ा है। किन्तु, विषय ऐसा है कि जिसके प्रति योग्य न्याय करने के लिए टिप्पणियों की विशदता

आनश्यक है। फल उसका यह होता है कि माचवे जी के मतों का औचित्य मान निर्माण का विषय हो जाता है, वैज्ञानिक विवेक का विषय नहीं। कदाचित्, इसका मूल तथा सर्वप्रधान कारण यह है कि इस समीक्षण को अपने मतों का विशेष आग्रह भी नहीं है, अपने व्याख्यानों से वे पाठक की बुद्धि को अशुशान्त नहीं करना चाहते। इस बात को इस तरह भी कहा जा सकता है कि इस समीक्षाकार के लिए कोई भी बात मूलभूत अथवा अन्तिम नहीं है, जिसे दोष भी कहा जा सकता है।

इस कार्य-शैली से दूसरी कमजोरी भी आ जाती है जिसकी तरफ हमारा ध्यान खाना जरूरी है। वह यह है कि यदि लेखन किसी भी प्रश्न पर विभिन्न मतों और धनेक निष्कर्षों की भौकियाँ प्रस्तुत करता है तो दूसरी ओर यह, अपने अज्ञाने ही, ऐसे निष्कर्षों और मतों को अपनी स्वीकृति प्रदान कर देता है जो उसे अच्छे तो लगते हैं, किन्तु जिनका निरूपण और विरलेषण यह सम्यक् रूप से नहीं कर पाता है। बहुत बार इसका परिणाम यह होता है कि वे मत परस्पर-विरोधी भी प्रतीत होते हैं। हम यहाँ एक उदाहरण लेंगे। रामचन्द्र शुक्ल पर लिखे निबन्ध में वे कहते हैं: "छद्म जी इस कारण परम्परा को छायावाद की पलायनवादी वृत्ति को नहीं देना सके।" दूसरी ओर वे यह कहते हैं: "वस्तुतः छायावादी काव्य, नैतिक धरातल पर जनतान्त्रिक समस्त भावना और व्यक्ति की महान् घोषणा का काव्य है।" यहाँ प्रश्न यह उठता है कि यदि श्री माचवे के अनुसार छायावादी व्यक्ति की महान् घोषणा का काव्य है तो उसमें, पूर्वोक्तिगत मन्तव्य के अनुसार, पलायन वृत्ति कैसे है और कहाँ है और यदि उसमें 'पलायन वृत्ति' है तो उसमें नैतिक धरातल पर जनतान्त्रिक समस्त भावना कैसे आई। स्पष्ट है कि माचवे जी को अपने निनायों की विशद व्याख्या करनी चाहिए थी। हुआ यह है कि छायावाद के समन्वय में यदि एक ओर उन्हें एक विचार भला मालूम हुआ है तो दूसरी ओर उन्हें अन्य विचार भी अच्छा लगा है। फलतः, उन पर उन्होंने अज्ञाने ही अपनी स्वीकृति प्रदान कर दी है। यदि वे निम्नृत कदापि न करते, सम्यक् व्याख्या करते तो यह दोष न आता। उनका तरीका वस्तुतः इम्प्रेशनिज्म का तरीका है, जिससे बहुत बार बहुत ही महत्वपूर्ण तथ्य भी वे सामने रख देते हैं (जैसी कि उनकी भूमिका से स्पष्ट है, जो बहुत अच्छी लिखी गई है) तो उनमें ऐसी असंगतियाँ भी रह जाती हैं। असल बात यह है कि माचवे जी की वृत्ति गुणग्राहक-सर्वसमाहक ही अधिक है।

हम उनकी इस वृत्ति का एक दूसरा उदाहरण भी लेंगे। प्रगतिवादियों की आलोचना की प्रारम्भिक प्रस्तावना में उन्होंने हिन्दी के प्रगतिवाद की ऐसी गाली दी है, जिसे हम ठगधी ग्रन्थना कह सकते हैं, किन्तु जब यह व्यक्तिगत प्रगतिवादी आलोचकों की तरफ मुड़े हैं तब उन्होंने इतनी अनुमति नहीं बतलाई है। दूसरे, रामप्रिया शर्मा पर वे काफी भिगड़े हैं। किन्तु, उनकी शक्ति, उनकी प्रमुख महत्त्वपूर्ण पुस्तकों (जो हमारे सर्वेक्षा साहित्य की निधि हैं) पर वह मौन है। ऐसा क्यों, इतना पक्षपात क्यों? ध्यान में रखना चाहिए कि यदि डॉक्टर रामप्रिया शर्मा ने लोगों को बाटा है तो यह भी सच है कि प्रगतिवादी के विरोधियों ने प्रगतिवादियों की भयानक रूप से मिचिन मर्लनार्ण भी की हैं। ऐसी स्थिति में, सैद्धांतिक दृष्टि से, माचवे जी को यह

चाहिए या कि रामविलास जी की क्षमताओं का भी विशद निरूपण करते, जैसा कि उन्होंने नहीं किया।

जहाँ माचवे जी प्रसिद्ध समीक्षा पुस्तकों की आलोचना को छोड़कर व्यक्तिगत आलोचकों पर उतरते हैं, वहाँ वे बहुत अच्छी तरह अपनी बात कहते हैं। उनकी समीक्षा वहाँ छद्म अच्छी तरह गले उतरती है। इसका सबसे बड़ा नमूना उनका लेख है शान्तिप्रिय द्विवेदी पर। 'समीक्षा-की समीक्षा' में रामचन्द्र शुक्ल, डॉ० श्यामसुन्दर दास, गुलामराय, शर्चीरानी शुर्दा, लक्ष्मीनारायण सुधाशु तथा हिन्दी के अन्य आलोचकों पर लिखा गया है। प्रथम पाँच बड़े निबन्ध हैं। इनमें सर्वोत्कृष्ट निबन्ध रामचन्द्र शुक्ल और लक्ष्मीनारायण सुधाशु पर है। इन दो में माचवे जी ने साहित्य के विविध प्रश्नों की चर्चा की है। इससे माचवे जी के ज्ञान, पाण्डित्य तथा समीक्षा-बुद्धि की शक्ति का पता चलता है,। मुक्त छन्द पर माचवे जी के विचार जानने योग्य हैं। शर्चीरानी शुर्दा और गुलामराय के सम्बन्ध में माचवे जी ने उल्टाबाती की है। गुलामराय पर उनका लेख, उस लेखक पर न होकर, अपने ज्ञान-सामग्री का सग्रह प्रमोष्ट मान ही रह गया है। इन पाँच निबन्धों में माचवे जी साहित्य के मनोवैज्ञानिक, सौन्दर्यशास्त्रीय और दार्शनिक पक्षों पर उतरते हैं। किन्तु 'समीक्षा की समीक्षा' इतनी सक्षिप्त पुस्तक है कि उसमें सम्बन्धित प्रश्नों का निस्तृत विवेचन होना असम्भव सा ही था। माचवे जी के समीक्षा सम्बन्धी मन्तव्यों पर यह कहा जाता है कि उनका मुकायम रसज्ञानी मनोवैज्ञानिक आलोचना की मूलभूत विचार धारा की ओर ही अधिक है, यद्यपि उन्होंने यत्र तत्र प्रगतिवादियों द्वारा व्याख्यात मतों और निष्कर्षों को भी राह चलते अना लिया है।

'समीक्षा की समीक्षा' साहित्य के विद्यार्थी के लिए कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण और उपयोगी पुस्तक है। यदि एक ओर माचवे जी नगेन्द्र और नन्ददुलारे वाजपेयी से मतभेद रखते हैं तो दूसरी ओर, इधर-उधर से घूमघाम कर, उनकी पंक्ति में बहुत बड़े मध्यान्तर के बाद बैठते-से बिताई देते हैं। उनमें और माचवे जी में अन्तर यह है कि प्रस्तुत समीक्षक को उन आलोचकों से साहित्य के वस्तुग्राही सामाजिक पक्ष का आग्रह अधिक है। किन्तु उनके मूल दार्शनिक विचार कीचे आदि भावनादी सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तनों के समीप ही जा पहुँचते हैं, नगेन्द्र और नन्ददुलारे के नहीं। माचवे जी भी प्रगतिवादियों के उतने ही निरुद्ध हैं, कदाचित् अधिक विरुद्ध हैं, जितने कि ये लोग।

अन्त में, हम यही कहेंगे कि माचवे जी की 'समीक्षा की समीक्षा' पुस्तक अपनी जगह मूल्यवान् तो है ही, यह उसके लेखक से अपेक्षणीय है कि वे स्वयं एक स्वतन्त्र साहित्यिक व्याख्यावार के नरते हमारे सामने समीक्षा सम्बन्धी एक मूलभूत ग्रन्थ उपस्थित करेंगे, जिससे कि लोगों के सामने उनकी कला-चिन्तना का सम्योपाय चित्र प्रस्तुत हो सके।



डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णेंय

खराब सत्य और निष्प्राण बीज

होर्न वेस्ट नामक एक कम्युनिस्ट, उपन्यास लेखक और आलोचक का कथन है: “सत्य आज हम शिविर में है या उस शिविर में, और इसके पूर्व कि सत्य की प्रकृति को लेखक जान सके, उसे पहले शिविर चुन लेना चाहिए, क्योंकि सत्य पचपचर है तटस्थ नहीं।”

प्रस्तुत उपन्यास इसी धारणा की कथात्मक व्याख्या है। इस कथन के अनुसार यदि एक कम्युनिस्ट विचारक प्राचीन और वर्तमान साहित्य का अपनी दृष्टि से निरलेखण कर सकता है, तो एक अकम्युनिस्ट भी इस कथन का अपने दृष्टिकोण के पोषण के लिए उपयोग कर सकता है। विश्व के इस निराद्वैत गमक पर सत्य के साथ यह टेलाटेली चिन्त्य विषय है। आज ‘शक्ति’, ‘मानव एकता’, ‘सहाय्यभूति’ आदि शब्दों का कोई एक सर्वमान्य अर्थ न होना इसी बात का दुष्परिणाम है। ‘पार्थीजन द्रुप’ का आशय है ‘खराब सत्य’, और ‘खराब सत्य’ साहित्य के अन्तिम लक्ष्य—आनन्द—का आधार नहीं बन सकता। राजनीति सामाजिक अस्तित्व का प्रधान अंग रही है—आज तो वह एक प्रकार से एकमात्र अंग बन गई है—किन्तु दुर्भाग्यवश राजनीति ने आज साहित्य के मन में जो पॉली डाल दी है उससे साहित्य सौंदर्य की निर्जीवता निश्चित है। कहीं-कहीं तो उससे स्वरन मज्ज्वाले को छति पहुँचती दिखाई पड़ती है। यदि एक कवि या लेखक किसी वस्तु या घटना को सफेद कहता है, तो दूसरा उसी को मटियाला कहता है। और तात्तुव यह है कि दोनों ही पक्ष वास्तविक सत्य की दुहाई देते हैं। हो सकता है दोनों के कथनों में सत्य का कुछ-कुछ अंश हो, किन्तु ऐसी परिस्थिति में एक हाथी और सात अंघों की कहानी ही चरितार्थ हो सकती है। साहित्य के सौन्दर्यमूलक और संपूर्ण बिहिरतन और शायरत हैं, राजनीति क्षण क्षण परिवर्तनशील और निरन्तर है। युग गणी और युग जीवन का अपना महत्त्वपूर्ण स्थान है, किन्तु साहित्य को उन्हीं के खूँटे से बाँच देना साहित्य की ग्राम्य भाव से देयना है।

कुछ दिन हुए मुझे कहा गया था कि श्री अमृतनाथ का ‘बीज’ हिन्दी उपन्यास साहित्य के इतिहास में ‘Landmark’ है और वह प्रेमचन्द की परम्परा को बहुत आगे बसा ले जाता है। स्वमानन: मुझे उत्सुकता हुई और मैंने शीघ्र ही उसे पढ़ डाला, और ध्यानपूर्वक पढ़ा। किन्तु जितनी अधिक उत्सुकता हुई थी, उतनी ही अधिक निराशा हुई। और तो किसी दृष्टि से वह मुझे ‘Landmark’ नहीं दिखाई देता, लेकिन सुल्लभगुञ्जा, आनन्दोपान्त और उच्छेद रूप में कम्युनिस्ट राजनीति पर आधारित होने के नाते वह अमरुष्य ‘Landmark’ कहा जा सकता है। अभी तक जितने पूर्व ‘बीज’ उपन्यास से उनमें अन्यथा अकम्युनिस्ट कथानकों में या तो प्रच्छन्न रूप में कम्युनिज्म की ओर सकेत भर कर दिया जाता था अथवा कोई एक शिखित मध्यमार्गीय पात्र दबी सज्जन से ‘वर्ग-संघर्ष’, ‘शोषण’, ‘पूर्वोपाद साम्राज्यवाद’, ‘सर्वहाराज्य’ आदि का उल्लेख कर दिया करता था। ‘बीज’ का लेखक बघाई का पात्र है कि उसने इस राजनीतिक उपन्यास की रचना करके हिन्दी में ‘लाल उपन्यासों’ की एक विशिष्ट शाखा को जन्म दिया है। किन्तु इसके अनतिरिक्त उसमें ‘लैडमार्क-पन’ कहीं नहीं दिखाई देता। उसके द्वारा प्रेमचन्द की परम्परा को विवक्षित होते हुए कहना भी अनुचित ही है। ‘गोदान’ में जिस संपूर्ण जीवन का चित्रण है, वह ‘बीज’ में नहीं मिलता।

‘बीज’, लेखक के अनुसार, जीवन के संघर्ष का बीज है, कम्युनिज्म ‘नये जीवन के विपट अर्थ’, ‘नये सुख’ और ‘नये प्रभाव’ का बीजारोपण करता है। उसी बीज का प्रस्फुटन आगे होगा, जीवन की अवस्था गति उन्मुख होगी। उपन्यास में मध्यमवर्गीय शिक्षित नवयुवक सत्यवान अनेक पारिवारिक और सामाजिक संघर्षों के बाद जेल में बीरेन्द्र के साथ स्थापित सम्पर्क के फलस्वरूप कम्युनिस्ट विचार धारा लेकर बाहर निकलता है। उसकी पत्नी उषा मध्यमवर्गीय नारी की भौति सुखी और समृद्ध पारिवारिक जीवन के स्वप्न देखती है। सत्यवान उसे निजत्व की सकीर्ण परिधि से निजालकर उसमें सामाजिक चेतना उत्पन्न करना चाहता है। कुछ दिनों तक दोनों में संघर्ष चलता है। अन्त में सत्यवान के जेल जाने के बाद उषा अपने पति के विचारों का महत्व समझती है और वह अपने कुण्ठित एवं अवसादपूर्ण शरीर जीवन को छोड़कर नया जीवन ग्रहण करती है। उपन्यास में स्थान-स्थान पर साम्राज्यवाद, पूँजीवाद, राष्ट्रीयता, गान्धीजी का शहिदात्मक आन्दोलन, मार्क्स का कम्युनिस्ट मैनीफैस्टो, समाज में नारी का स्थान, विनाइ सम्बन्धी समस्याओं आदि का उल्लेख हुआ है। नया जीवन पाकर उषा श्रद्धालुओं का कार्य करते हुए लाठियों के प्रहार तक सहती है। उषा को नये जीवन का प्रकाश कम्युनिज्म के कारण ही मिल सका था। स्वयं सत्य बीरेन्द्र से यह प्रणय लेकर जेल से लौटा था। पुस्तक में कम्युनिज्म उस पारस पत्थर के रूप में चित्रित किया गया है जिसके स्पर्श करते ही जग लगा लोहा सोना बन जाता है। सत्य और उषा के अतिरिक्त पार्वती और प्रमिला का व्यक्तित्व भी कम्युनिज्म के स्पर्श से निखर उठता है। राजेश्वरी और जमुना उस प्रभाव के दर्शन न कर सकी थीं, उनमें कम्युनिस्ट सामाजिक चेतना जन्म न ले सकी थी, इसीलिए उन दोनों के जीवन समाज के सड़े गले सक्कारों और रुढ़ियों तथा परम्पराओं में प्रस्त रहते हैं। राज महेन्द्र के हाथों गोठडों की मौत मरती है और जमुना घरबार छोड़कर केवल न्याय करने के लिए भाग जाती है। अमूल्य पार्टी का सेनेटरी है और बीरेन्द्र सत्यवान का गुरु। सभी पुरुष और नारी-पुत्र कम्युनिस्ट रूप में आशा का सन्देश देते हैं, अन्यथा नहीं।

लेखक को अपने राजनीतिक विचार रखने का पूर्ण अधिकार है। आधुनिक समय में किसी भी लेखक के ऐसे अधिकार पर आपत्ति नहीं की जा सकती। किन्तु जिस बात की ओर मैं संकेत करना चाहता हूँ वह यह है कि उपन्यास में ‘गोदान’ जैसा संघर्ष क्यों नहीं दिखाई देता। जो घटनाएँ घटित हुईं भी हैं वे परोक्ष रूप में घटित हुई हैं। पाठकों को उनमें भाग लेने का अवसर प्रदान नहीं किया गया। कला की दृष्टि से यह दोष है। यह दोष ‘गोदान’ में नहीं है। ब्रैंड हिटलैंड के अनुसार : “...fiction, on the other hand, calls for the personal participation of the reader in one or many dramatic enterprises, contradictions are created, and the protagonist sets forth to resolve them, and the reader joins in these struggles. The reader participates, and thereby is the unique secret of the art of the story-teller, his ability to project his audience into the dramatic situation he has evoked. The measure of his art is how well he does this, the stature of his art depends upon the type of dramatic comprehension and leadership he can offer his audience, the quality of his art depends upon his own relationship to masses of people.” लेखक स्वयं विचार करे वह

वहाँ तक हिटलर के कथन की पूर्ति करता है। उपन्यास में औपन्यासिक रस की निष्पत्ति कम और कम्युनिस्ट राजनीतिक विचार-धारा की अमरारखा अधिक होती है। होना चाहिए या ठीक इसके विपरीत। यही कारण है कि पात्र सजीव न होकर लेखक की विचार-धारा के प्रतीक मात्र बनकर रह गए हैं। कला की दृष्टि से वीरेन्द्र द्वारा भारतीय राजनीति या कम्युनिस्ट विश्लेषण, प्रफुल्लवाद्, अमूल्य और सत्यवान् के वादविवाद, तीन दायरियों के पन्ने और चेल में लाटी-चार्ज होने के उपलक्ष्य में दिये गए मापण चिन्त्य हैं। और फिर उपन्यास का अन्त बड़ा हल्का हुआ है। वैसे भी कम्युनिस्ट विचार धारा के अनुसार उषा को मजदूरों, जो 'spearhead of the revolution' हैं, की बस्ती में जाना चाहिए था, न कि अछूतों की बस्ती में। अछूतों की समस्या प्रधानतः सामाजिक है, न कि राजनीतिक—अप्रेक्षों ने भले ही उसे राजनीतिक रूप दे दिया हो। ५०-५०५-५०६ पर अछूतों के सम्बन्ध में विश्लेषण प्रस्तुत करते समय गांधीजी पर जो छोटे फेंके हैं वे इस बात के प्रमाण हैं कि किसी समस्या को विशुद्ध पार्टी दृष्टिकोण से देखने से कितनी ठकीर्णता उत्पन्न हो सकती है। गांधीजी उफल रहे हों या असफल, अछूतों के प्रति की गई उनकी सेवाएँ धनार्णवों में लिखी जायेंगी। लेकिन आने वाले भारत में न अछूत रहेंगे न अछूतों की समस्या। वह शायद इतनी ज्वलन्त समस्या भी नहीं रह गई है। इसके स्थान पर लेखक ने 'Democracy Vs Totalitarianism' और 'Individual Liberty Vs Mass regimentation of mind' की समस्या पाठकों के सामने रखी होती तो अधिक अच्छा होता। भास की दृष्टि से लेखक सफल कहा जा सकता है, यद्यपि व्याकरण-सम्बन्धी, विशेषतः लिग-सम्बन्धी, अनेक अशुद्धियाँ हैं। आशा है आगे संस्करणों में लेखक उन्हें ठीक कर देगा।

संक्षेप में, क्यानक पार्टी दृष्टिकोण की तंग गली से गुजरता है, अनेक स्थलों पर उपन्यास उपन्यास न प्रतीत होकर पार्टी पैम्फ्लेट मालूम होता है, जीवन को साल रंग के चश्मे से देखा गया है और उसका चेन भी बहुत विस्तृत नहीं है। केवल अन्तिम अंश में उपन्यास प्रभावोत्पादक बन पड़ा है। शेष अंशों में संघर्ष चित्रण, समस्या के प्रस्तुतीकरण आदि दृष्टि से यह उपन्यास, लेनिन के शब्दों का प्रयोग करते हुए, 'Baby-talk' है।



डॉ० टीकमसिंह तोमर

‘वेलि’ का नया संस्करण

प्रस्तुत संस्करण के वास्तविक मूल्यांकन के लिए यह समीचीन प्रतीत होता है कि ‘वेलि’ के इससे पूर्ण प्रकाशित अथ सस्करणों का भी सहित परिचय यहाँ पर दे दिया जाय। इसीलिए नीचे उनका उल्लेख किया जा रहा है।

अग्नेजी और हिंदी भाषा भाषिणी के द्वितीय १९१७ ई० के लगभग डॉ० एस० सी० टैसीटरी ने तीन उपलब्ध प्राचीन टीकाओं तथा कई पारम्परिक कवियों और विद्वानों की सहायता से एक सहित भूमिका, मूल कविता तथा अग्नेजी नोटों के सहित एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल से ‘वेलि’ का एक सुन्दर संस्करण प्रकाशित कराया था। यद्यपि इस संस्करण की अपनी सीमाएँ थीं, तो भी पाश्चात्य विद्वान् का इस दिशा में अपने दम का एक आज़ाद एवम् स्तुत्य प्रयास था।

इसके अनन्तर १९३१ ई० में हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, प्रयाग ने ‘वेलि’ का एक अधिक महत्वपूर्ण संस्करण प्रकाशित किया। इस संस्करण के अगुवादक महाराज श्री जग मालसिंह जी और सशोधक तथा सम्पादक डा० रामसिंह एम० ए० एवम् पण्डित सूर्यवरण पारीक एम० ए० जैसे ख्यातिलब्ध डिगल के अधिकारी विद्वान् थे। इस संस्करण के आरम्भ में एक विस्तृत भूमिका में महाराज पृथ्वीराज के जीवन चरित्र, व्यक्तित्व, भक्ति भावना, धीरता आदि गुणों, राजस्थानी भाषा और साहित्य, वेलि की प्राचीन टीकाओं, वेलि के आधार स्तम्भ ग्रंथों, ग्रंथ नामकरण, कवि की मौलिकता, रस विवेचन, श्रुत वर्णन, निर्माण काल, ग्रंथ माहात्म्य, आध्यात्मिक संदेश, डिगल छन्द और भाषा, व्याकरण, अलंकार, वयण सगाई आदि विषयों का विवेचन किया गया है। इस प्रकार एकेडेमी का उक्त संस्करण सभी दृष्टियों से अधिक उपयोगी एवम् महत्त्वपूर्ण है।

इसके पश्चात् श्री आनन्द प्रकाश जी दीक्षित द्वारा सम्पादित तथा विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर द्वारा प्रकाशित ‘वेलि’ का यह संस्करण हिंदी भाषा भाषिणी के द्वितीय प्रस्तुत किया गया है। विद्वान् सम्पादक ने इस ग्रंथ के आरम्भ में लगभग १६२ पृष्ठों की भूमिका में पृथ्वीराज का जीवन तथा उनकी साहित्य सेवा, वेलिकार की पूर्वकालीन तथा सम सामयिक स्थिति, वेलि पर पूर्ववर्ती काव्य का प्रभाव तथा स्वरूप विधान, राजस्थानी साहित्य तथा वेलि, वेलि का नामकरण एवम् वेलि ग्रंथों की परम्परा, रचना काल, वेलि की कथा का आधार, वेलि की कथा, वेलि का काव्य स्वरूप, रस, नलशिक्ष, अलंकार, शब्द प्रयोग, वयण सगाई, वेलिपो गीत, प्रकृति चित्रण, वेलिकार की बहुलता, वेलि में भक्ति का स्वरूप, भागवत, नन्ददास के रुक्मिणी मंगल, नरहरि कृत रुक्मिणी मंगल, खुराजसिंह कृत रुक्मिणी परिणय तथा मण्डो रुक्मिणी हरण काव्य से वेलि की तुलना आदि समस्याओं की विस्तार व्याख्या की है।

जिस प्रकार एकेडेमी वाली प्रति के सम्पादकों ने डॉ० टैसीटरी के संस्करण का पूर्ण स्वतंत्रता से प्रयोग किया है, उसी प्रकार श्री दीक्षित जी ने एकेडेमी के संस्करण से पूर्ण लाभ उठाया है। भूमिका, मूल पाठ, अर्थ आदि सभी पर आदि से अन्त तक एकेडेमी के संस्करण

की छान सट एम् प्रवान रूप से वर्तमान है। इसके अतिरिक्त सम्पादक ने डॉ०, मोतीलाल मेनगिन्, डॉ० रामकुमार वर्मा, डॉ० मयूषराज अग्रवाल आदि विद्वानों के ग्रन्थों से भी सहायता ली है।

यह सब होते हुए भी यह मानना पड़ेगा कि श्री टीनिल बी ने इस ग्रन्थ के सम्पादन-कार्य में मूल्य परिश्रम किया है। साथ ही कविरस म्यलों पर नई एक नूतन का भी परिचय दिया है। अपने सम्पादन के आधार पर उन्होंने बेचि-सम्बन्धी कुछ सम्पादकों के सम्पादन में नवीन विचार धारा और नवीन निष्कर्ष पाठकों के समक्ष रखने की भी चेष्टा की है। सम्भव है कि कुछ विद्वान् समालोचक वगैरह उनके मत से सहमत न हों, तो भी उनका यह सम्पादन कार्य एक नवीन दृष्टिकोण का परिचानक है, इसमें किसी भी आपत्ति न होगी।^१



जनार्दन मुक्तिदूत

सात रेडियो एकांकी

प्रस्तुत पुस्तक 'सहर और चटान' में श्री विदेवमरमान के सात एकांकी नाटक सम्मिलित हैं। यह सारे नाटक वैसा कि उनके विज्ञान से सट है रसमय के लिए नयी वनिक रेडियो-प्रसारण के लिए लिखे गए हैं। मानव की के नाटकों में यही वैज्ञानिक विशेषता (Technical forte) है।

इन नाटकों में 'चटानें' और 'प्रेम का बचन' एकल नाटक हैं और 'जीवन साथी' एक द्वन्द्व प्रहसन, अतएव पहले इन तीनों पर ही विचार करेंगे।

'चटानें' की कहानी अशोक नामक एक कवि के गिरि धूमती है। उसके पास एक प्रेमी अमिता आती है जो अब किसी प्रसिद्ध और धनी वकील की पत्नी है। उसके पति और उसके बीच कोई स्वाभाविक आकर्षण (Tempramental affinity) नहीं। यह वैवाहिक जीवन से निरुद्ध कम्पा वादती है और इसीलिए वह गहनतन कठे अशोक के पास चली आती है। किन्तु अशोक परमायुषी है। वह मौखलता को हीन समझता है और अमिता को अध्यात्म का उद्देश्य देता है। अमिता वाग्य लीट जाती है। पर इस बीच अमिता के भ्रम 'मानो' और अशोक की दासी 'सुल' में प्रेम उत्पन्न हो जाता है। और, रहता तो उनका प्रेम भी अमल ही है पर उनके सम्बन्धी द्वाण चटानों की कठोर ट्रेजेडी एक सुन्दर सुगम के पुट से परिपूर्ण हो उठती है। गम्भीर विरक्त नाटकों में ऐसे पात्रों का आविर्भाव एक मूल्य प्रयोग है। सुन्दर विशेषता तो चटानों का कथानक है विशेष अन्त से आगम (Flash-back) करने के विधान है कारण उसमें और भी तीव्रता आ गयी है।

'प्रेम का बचन' भी नया प्रयोग है। यो यह एकांकी सम्पादनमूलक कार्य नहीं और

१. बेचि विपणन दृष्टिकोण से, सम्पादक—श्री आनन्द प्रकाश दीवित, प्रकाशक—विराट विद्यालय प्रकाशन गोरखपुर।

नाटककार के जरा से प्वाहने पर ही इसमें 'तलाक' की समस्या आसानी से खड़ी की जा सकती थी पर ज्यादा सोचने पर यह बहुत दूर भी नहीं मालूम होती। पर नाटक के अन्व अंग ही काफी सुंदर हैं। समस्या की जल्लरत भी नहीं है। पास तौर से सम्वादों में धरेलूपन की चारानी है जो नाटक को आदि से अन्त तक पढ़ने पर निगम कर देती है। प्रत्येक युग्मी का चरित्र-चित्रण काफी मँजा हुआ है। इस प्रकार के नाटक इतने सरल और स्वाभाविक ढंग से इधर काफी दिनों से कम ही पढ़ने को मिले हैं। हाँ, उर्दू में ऐसे बहुत नाटक लिखे गए हैं।

'जीवन साथी' एक प्रहसन है जिसमें चार कुमारियों चार युग्मों से समझ भूझकर निगाह करती है। एक युग्म कवि है जिसकी पत्नी सग 'उमरी (स्त्रियों में) लोभप्रियता की' सन्देह की दृष्टि से देखती है। दूसरा धनी व्यक्ति है जो सुप को सोने की तुला पर तोलता है। तीसरा जोड़ा साधारण गृहस्थ होकर कहीं गँव हो जाता है। सन्धे अर्थों में चौथा युग्म और उसकी पत्नी परम सुखी हैं। पति साधारण क्लर्क है पर उसे सुप की कुंजी मालूम है। वास्तव में सुप की कुंजी सतोप है। यही नाटक का सार है।

बाकी चार नाटक 'सक्रिय', 'दो फूल', 'भीगी पल्लव', 'सन्देह का अन्त' बहुत ही साधारण कोटि के नाटक हैं या ध्वनिरूपक हैं जिनका उपयोग रेडियो पर 'नाटक' के लिए नियत समय को भरने के अतिरिक्त और कुछ नहीं। इस सम्प्रथ में यह कहना अनुचित न होगा कि रेडियो के अत्यधिक प्रचार के बाद हिन्दी जगत में रेडियो नाटकों या ध्वनि रूपकों की बाढ़ सी आ गई है। प्रतिवर्ष सारे केन्द्रों के लिए लगभग चार सौ छोटे बड़े एकांकी लिखे जाते हैं, पर इन नाटकों में कठिनाई से ही दस पाँच अच्छे बन पाते हैं, बाकी नाटकों का स्तर रेडियो अधिकारियों के बुद्धिस्तर से मले ही मेल खाता हो, कम से कम उन्हें नाटक शास्त्र की कसौटी पर कस सकना कठिन है।

ये चार नाटक रेडियो की मँग पूरी करने के लिए 'कट टू आर्डर' (cut to order) लिखे गए हैं पर इसका यह अर्थ नहीं कि नाटककार अपने गहन उत्तरदायित्व से मुक्त हो जाता है।

उदाहरण के लिए—

'दो फूल' एकत्रम अग्निशमनीय और तीसरे दर्जे की प्रेम-कहानी है। चम्पा एक धनी पिता की पुत्री है और वह घर के नौकर गुलाब से प्रेम करती है (वर्ग सत्रप की प्रतीक न हो वहीं यह घटना)। पिता काफी शीघ्र के बाद गुलाब को दामाट बनाना स्वीकार तो कर लेते हैं पर शर्त यह रखते हैं कि वह हजार रुपये मासिक कमाने लगे। सो भी कुछ एक वर्ष की मियात में (यह भारत है जहाँ कर्चकों की पीढियों १०० रुपये पर जीवन समाप्त करती हैं)। गुलाब अपना मास्य आकमाने बम्बई जाता है और वह एक अभिनेत्री के घर नौकरी कर लेता है। अभिनेत्री फिल्मी ढंग से गुलाब को प्यार करने लगती है और उसे पार्श्वगायक नायक और अन्त में हजार रुपये मासिक का कलामार बनना देती है। वर्ष के अन्तिम दिन गुलाब चम्पा के पास पहुँचता है और उसके पिता को कम्प्यूट दिखाता है पर उससे कह दिया जाता है कि चम्पा का विवाह हो चुका। गुलाब विष खाकर मर जाता है। चम्पा भी उसी विष से फिल्मी ढंग से मर जाती है और तब तक जीवित रहती है जब तक वह पिताजी से यह वचन नहीं ले लेती कि उसे और गुलाब को एक ही जिना पर जचाया जाय। इस तरह दो फूल आधुनिक शीरी

प्रहराद बन कर रह जाना है। प्रहराद पहाड तोड़कर नहर लाया है पर मर्याक में खीरी की मृत्यु सुनने पर उसी पर्वतदे को (जिससे वह पहाड तोड़कर नहर लाया है) से मे मारकर मर जाया है।

इसी प्रकार 'भीमी पलकें' में नायिका की मृत्यु घटित होती है वृक्षों के गिरने से (झोंपी भी सुविधायोग्य आ जाती है) पर सुबह जब चौकीदार उसकी लाश को सड़क के किनारे पड़ा पाता है तो उसे वृक्ष द्वारा लगे घाव नहीं दिखाई देते, पर भीमी पलकें दिखाई दे जाती हैं और वह कहता है कि मालूम होता है कि बेचारी रोते रोते मरी है तभी तो इसकी पलकें भीगी हैं।

यह सारी नाटक मूल में विभिन्न प्रिय कहानियाँ हैं। प्रेम से कोई एतराज या परहेज थोड़े ही है और न प्रेम कदाही के माध्यम द्वारा बुझू कहना अस्वीकार। लेखक चाहे जैसे भी गतिशील बीज प्रस्तुत करे। हमें उसका स्वागत करना चाहिए। बीजल के पुराने लेखन से चौंक कर अन्दर की नई शराब छोड़ने के पक्ष में मैं नहीं हूँ और इसलिए तीन सुन्दर नाटकों में एक नाटक ऐसा भी है जिसका पुराना लेखन देखकर आम पाठक उसे छोड़ देना चाहेंगे।

अन्तरी दुर्जलदा को भूमिका की ढाल से झिनाता कम-से-कम मुझे पसन्द नहीं है। मानव जी ने भूमिका में लिखा है:—

“जीवन को प्रति पहुँचाकर कुछ भी करने के पक्ष में नहीं हूँ (बिरादर ! यह भारत अमेरिका नहीं।) अतः दुःख में मुझसे कुछ भी करते नहीं बनता...” “हरं लगे न कितकरी रंग खोसा” साहित्यकारों के लिए यह कदाचित् पारस्वात्य देशों में भी कभी लागू न हो सकी। साहित्य के लिए साधना की निरान्त आकर्मकता है।

भूमिका ही ने ‘दो फूल’ के विषय में मानव जी ने लिखा है कि वह एक सत्य घटना के आधार पर लिखा गया है। हमें आनति क्यों हो। आन कहीं से प्रेरणा ग्रहण करे किन्तु सत्य घटनाओं को जर्नी-वा त्यों रख देना सामयिक (Journalese) महसूस की वस्तु हो सकती है कला की नहीं। कला फोटोग्राफी को नहीं कहते। कैमरे पर चूची लेकर सुझन करने को कहते हैं। इस तरह पांडी के चार नाटकों के लिए मैं भूमिका की कोई सिध्दार्थ स्वीकार करने में अवनम्य हूँ। मैंने नाटकों को पढ़ा है और मैंने उन्हे भूमिका की कमीश्री पर नहीं बलिक नाटक-शास्त्र की कमीश्री पर कहा है। तीन खरे उतरे चार खोटे। इसमें लेखक को कोई सिध्दान्त न होनी चाहिए।



विष्णु स्वरूप

सृष्टि का रथ

आदिवासियों के एक वर्ग—गोंडों के जीवन का विषय—बिम्बरी एक भक्त भी देवेन्द्र-सत्सार्थी, अरुनी तेरह वर्ष में लिखी गई पहली कहानी 'अन्न देना' में प्रस्तुत कर चुके थे, अशु-भन और चिन्तन के द्वारा बुद्धि पात्र एक नये और बड़े कैबेज पर 'रथ के पहिये' के रूप में सात वर्ष के लम्बे परिश्रम के परिणामस्वरूप अंकित हुआ है।

उन्नी दृष्टि इन आदिवासियों की जीवन-प्रक्रिया में एक 'सांस्कृतिक और प्लानमक घाती' के दर्शन कर पाई है। उनकी आशंका भी यथार्थ है कि यहाँ अरुदेलना के कारण यह बीनी जागती सम्बन्धि मोहनजोदड़ो की सम्प्रदायी की मौति जमीन के नीचे न टन जाय। यही आशंका प्रस्तुत उपन्यास की आधार शिला है। किन्तु सदाची की के अनेक निम्नो और कहानियों की मौति प्रश्न को केवल टूट, छिड़ी टोस निष्कर्ष पर पहुँचने के बजाय भावनामय भूतशून्य में खो जाने की प्रवृत्ति उनकी इस रचना में भी स्पष्ट है।

कथानक का मोहनजोदड़ो से केवल इतना ही सम्बन्ध है कि गोंड जीवन के महत्त्व को प्रदर्शित करने के लिए पाटक के मन में आधार-भूमि तैयार की जा सके और तुलना द्वारा यह समझा जाय कि 'गोंडों की सहस्राब्दी मोहनजोदड़ो से भी पुरानी कही जा सकती है। जिन्दा इन्सानियत एक उदात्त कनिष्ठान से कहीं बढकर होगी, लेकिन इसके लिए उपन्यास के आरम्भ में काफी दूर तक मोहनजोदड़ो का निरन्तर निवरण प्रस्तुत करते हुए, वहाँ के कपूतर के चरित्र को उभारने का प्रयास, (जिसका कि आगे के कथानक से सम्बन्ध नहीं रह जाता), पाटक के मन में यह भ्रम उत्पन्न करने के अनिश्चित कि उपन्यास का कथानक यहाँ मोहनजोदड़ो पर ही तो आधारित नहीं है, अन्य मोह उद्देश्य सिद्ध नहीं करता। इसी प्रकार धनश्याम की मालगुजार की बायीं के उद्देश्यों में आनन्दनता से अधिक उल्लेखन कथाप्रवाह में व्यर्थ बहाना उत्पन्न करता है।

गोंड-जीवन के विरास के अपने मानसिक आदर्शों को लेखक ने दो प्रधान पात्रों में मूर्त किया है। आदिवासियों के प्रति देश के धर्म्य एवं उनके कलात्मक विरास तथा आर्थिक उपाय के लिए आवश्यक कार्य-पद्धति की कलना का प्रतिनिधित्व एक आदर्शवादी मुक्त 'आनन्द' करता है; और स्वयं आदिवासियों की आन्तरिक चेतना का प्रतिनिधित्व एक सम्बेदनशील गोंड सुनी 'रूपी' करती है। इस प्रकार के पात्र यथार्थ न होकर यथार्थ की सम्पादना ही हो सकते हैं, किन्तु भी दोनों पर्याप्त व्यक्तिपूर्ण हैं। वस्तुतः 'रथ के पहिये' के सभी पात्र विशिष्ट व्यक्ति-सम्बन्ध रख सकते हैं, और कथानक के अभाव की बहुत-कुछ पूर्ति इनके द्वारा हुई है। शिक्षित गोंड-सुनी रूपी के सहयोग में सक्रियता ही नहीं, मरुता भी है—कथन: निरक्षित होने हुए प्रेम की मरुता। साथ ही उसके कलाकार मित्र सोम का एक मान्य गोंड-कला पुनर्जन के साथ विवाद में परिणत होने वाला मनु सम्बन्ध, दोनों के द्वारा कथानक के वातावरण में सज्जता उत्पन्न की गई है।

कथानक के समानान्तर चलने वाला बड़े चुनौतिया का चरित्र सुलाया नहीं जा सकता। अपनी धुन्नेदार दाटी पर हाथ फेरकर हर बात में अल्ला पाक की पसन्द नापसन्द की इन्की खोज कम मनोबल नहीं। क्रूर मालगुजार धनशान का चरित्र लालाराम की कलता के परिवार में काफी उमड़कर आया है।

इधर के हिन्दी कथा साहित्य में लोक-तरंग के समावेश की प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित होती है, जो कि कलाकार के जीवन से निम्न सम्पर्क को सूचित करती है। लोकजीवन के आशा-विश्वासों के साथ ही प्रदेश विशेष के रहन-सहन, रीति-रिवाज, चिन्तन-पद्धति आदि विभिन्न जीवन प्रक्रियाओं का यथार्थ चित्रण, कथानक को ताज़गी देता है। नागार्जुन के 'बलचनवा' और शिवप्रसाद 'रथ' के 'बहती गंगा' जैसे उपन्यासों में इस दृष्टि से मुख्य हैं। 'रथ के पहिये' इस आधार पर निश्चय ही काफी आगे बढ़ा हुआ है। यद्यपि यह बहुत कुछ कथानक के अनुसंधान मान से सम्भव हुआ है, किन्तु सत्यार्थों की द्वारा आदिवासियों के और विशेष रूप से करजिया प्रदेश के गौड़ जीवन के व्यापक एवं सूक्ष्म निरीक्षण का प्रतिफलन ही इसमें हुआ है। उपन्यास आरम्भ करने से पूर्व लेखक ने साहित्यिक और कलात्मक तत्वों को मानकर उस जीवन का कष्ट उठाकर पुनः विशेष निरीक्षण किया था और इसी कारण यहाँ की प्रादेशिकता को उपन्यास में मूलर पर पाया है। लामसेना की विचित्र प्रथा (वर द्वारा कन्या के निदिष्ट मूल्य को पूरा करने के लिए पिता के पूर्व एक निश्चित अवधि तक कन्या के पिता की सेवा करना), करमा नृत्य, सर्पदशन के निप को उतारने की अद्भुत प्रणाली आदि के चित्रण ने 'रथ के पहिये' के प्रादेशिक रंग (regional element and local colour) को काफी गहरा बना दिया है। फिर भी ऐसे स्थानों पर हृदय को छू सकने वाली मासिकता बहुत कम अंशों में ही उत्पन्न हो पाई है।

सत्यार्थों जी ने आदिवासियों की सांस्कृतिक प्रगति को मानव मात्र की सांस्कृतिक प्रगति के एक चिरन्तन गतिशील सत्य के परिपार्श्व में देखने का प्रयास किया है। रथ के पहिये उसी गतिशीलता के प्रतीक हैं। इसकी प्रेरणा का आधार यह गौड़ गीत है जिसमें चन्द्रमा और सूर्य के पहियों वाले उस चिरन्तन सृष्टि रथ की व्यापक कल्पना है जिसमें दिन और रात के चैल हैं और मानव पुनः जिसका सारथी है। लेकिन उसकी गतिशीलता के प्रति पूर्व आस्थागान है—“रथ नहीं रुक सकता, कोई रथ से उतर जाय, चाहे कोई रथ पर सवार हो जाय, पहिये चक्करे रहें, पहिए रुकने न पायें, कभी होखे होखे, कभी तेज तेज।” इसीलिए सारे उपन्यास के नातावरण में जैसे उन पहियों की ध्वनि परिग्राह्य है—“रीरीना, रीरीना राजा रीरीना।”



मार्कण्डेय

चाँदनी रात और अजगर

अश्क की रचनाओं के सम्बन्ध में द्विविध प्रतिक्रियाएँ रही हैं। जिनके मन में रूप का अत्यधिक आग्रह है वे मुँह बिचकाकर त्रिगुण हो जाते हैं और जो वस्तु के प्रेमी हैं (कविता और समाचार पत्र के सम्पादकीय से अन्तर न मानने वाले) वे भ्रष्टा खड़ा कर देते हैं, क्योंकि अश्क की प्रस्तुत पुस्तक 'चाँदनी रात और अजगर' का प्रकाशन भी हिन्दी कविता के इसी विनाश-प्रस्तुत युग में हुआ है।

१. रथ के पहिये, लेखक—देवेन्द्र सत्यार्थी, प्रकाशक—एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली।

इस पुस्तक में पासे सुबचिपूर्ण कवरपुण्ड और फ्लैप से लगे हुए वातायन से भौकती हुई चौदनी के साथ उदास रोगी-व्यक्ति के रेखा चित्र के बाद कवि का एक मध्य कोठी है और उसके बाद दो भूमिकाएँ। पहली स्वयं अरक की है जो इनकी अन्यान्य भूमिकाओं की तरह दम्पती चर्चा से जोड़ित होते हुए भी अपनी कविता की बात को बहुत दूर तक साफ करती है। हाँ, आत्मिक वस्तुपरम्परा या व्यक्तिनादी समाजवाद का जो नया रूप इधर बढ़ेगी प्रगति-शील कृतियों या कृतिकारों में परिलक्षित हुआ है और जिसने कृतित्व को थोड़ा और हलफा प्रचारवादी बनाया है, का संकेत हमें इस भूमिका में भी मिलता है। दूसरी भूमिका तासी बोर-दार शब्दावली में अन्धाधुन्ध लिपी हुई तारीफ एवम् परिचय ही मानी जाय तो इससे शायद कवि और आलोचक दोनों को प्रसन्नता होगी। जैसे चौहानजी ने कविता की विषय-वस्तु और शैली दोनों की चर्चा की है। विषय वस्तु में जनवादी होना ही काफी है। पर शैली के लिए उन्होंने 'फैक', 'पत' और 'महादेवी' की शैलियों से प्रेरणा ग्रहण करके छन्द में नये प्रयोगों की भी सराहना की है। ऐसी अवस्था में छन्द-विधान को सशुद्ध और जटिल कहना कोरा वाग्दाल ही लगता है।

प्रस्तुत कविता, (जिसे भूमिका लेखक ने गत जीवन के संस्मरणों, अभावों और भावी जीवन के स्वप्नों द्वारा घूमी कहानी (I) कहा है) रोग-शय्या पर पड़े व्यक्ति की मानसिक वृत्तियों की सम्मरणात्मक अभिव्यक्ति की एक प्रणाली है। पूरी कविता में सजगता की एक युनिटी है, जो अपने में, अपने दुःख में, अपनी आशाओं में मन के पास तक पहुँचने की कोशिश करती है पर जैसे ही उसमें रुमानी भावुकता का बिड़ोही स्वर आता है वह मासूम बच्चे के बनावटी कोष या हवाई उड़ान सी लगने लगती है। एक उदाहरण लीजिए—

बन् 'महाकवि' मैं 'ठापुर' सा
और 'इनाम' 'नीयुज' सा पाऊँ ।
जमुना तट पर शान्ति निकेतन
हो सा मैं फिर नगर बसाऊँ ।
माता पिता चाहते—बेडा
करे परिश्रम जान लोड कर,
बैठे कम्पटीशन में 'चौ'
यने कलबशर और कमिरनार ।

इस तरह के अनेक स्थल पुस्तक में भरे पड़े हैं जो अत्यन्त आरोग्यपूर्ण हैं—और प्रारम्भिक काव्य गठन और उठान को बीच-बीच में तोड़ते चलते हैं। बीच में सम्मरणों के सिलसिले में जब लेखक पारिवारिक कहानी कहने लगता है तो वह एक आग्रह सी आत होती है और यही शायद इसके काव्य-कथा कहलाने का भ्रम भी पैदा करती है। दूसरी बात यह कि इसमें कथा का रस और वर्णन की स्वात्मकता भी नहीं है जो पाठक को बाँधे। स्पष्टतः यह कह दूँगी हुई कल्पनाएँ हैं जो ललित प्रतीकों की तरह एक कवच नया रूप धरती चलती हैं।

संस्मरण, अभाव और भावी जीवन के स्वप्न, तीनों ही इस कविता को बुनाई में प्रस्तुत हैं, पर इनका शुष्क अभिव्यक्ति की गहराई में नहीं उतर सका है। जैसा ऊपर संकेत हो चुका है कि कहीं-कहीं व्यञ्जित दुःख, साहस और संघर्ष का अत्यन्त प्रभावोत्पादक वर्णन हुआ है,

जिसे कवि की स्वस्थ मानसिक वृत्ति का पूरा परिचय मिलता है। अन्त में जब अभाव और शोषण से मुक्त होकर जन जागरण का प्रतीभात्मक चित्र आता है तब कविता एकाएक बहुत ऊपर उठ जाती है क्योंकि यहाँ भी प्रारम्भ की भाँति अभिव्यक्ति की गहराई अत्यन्त आत्मिक हो उठी है :

सोच रहा हूँ—

यह असौम्य बल

परिमिति-हीन समूह शक्ति का,

शोषण से हो मुक्त

पुष्ट हो शरीर के दल से

एक सूत्र में वैध स्वेच्छा से

पाकर निज आकार भव्यतर

जप होगा मथने की तत्पर

बल धरणि का

अश्वर का डर

सरिता सागर

क्या क्या रस न यह लाएगा ।

कहीं-कहीं अभाव का भी मार्मिक चित्र उभरकर सामने आता है, लेकिन सम्पूर्ण रूप से यह लम्बी कविता विस्तार अथवा कथात्मकता के मोह में बिखरकर प्रमादहीन हो गई है।

जहाँ तक भाषा और शैली की बात है उसमें लच्चाई के साथ दो मत नहीं हो सकते कि अश्वर की कविताओं में नई कविता के परिमाणित एवम् सहज-शब्द विन्यास का पूर्ण अभाव है।

लगता है जैसे मनोवेगों को छू सकने के लिए कवि के पास शब्द और संगीत दोनों का अभाव है। साफ सुधरे शब्दों की सीढ़ी मरोड़ और इनके कतिपय गलत प्रयोगों के साथ टूटे टुपे मीटर में जो मनमानी कवि ने की है उससे यह स्पष्ट हो जाना है कि यह शौकिया और कभी-कभी ही कविता लिखता है। न तो वह काव्य की दिन प्रतिदिन अप्रसर होने वाली प्रवृत्ति अथवा शैली के साथ है, न उसे गानना ही चाहता है।

अन्त में यह कहना जरूरी है कि कविता केवल शैली का चमत्कार ही नहीं है, पर कविता घोषणा पत्र भी नहीं है। इन दोनों का स्वस्थ सामंजस्य ही किसी रचना को पाठक के हृदय तक पहुँचा सकता है। 'अश्वर' की प्रस्तुत पुस्तक अपनी स्वस्थ और जागरण काव्य वस्तु के लिए पढी जानी चाहिए और यह भी कहा जा सकता है कि जिज्ञासु पाठक उसमें यथ तन भीगेगा भी।^१



प्रभाकर माचरे

भारतीय सन्तों की वाणी

‘सन्त सुधासार’ में बड़े परिश्रम और गहरी अढ़ा के साथ शिवयोगीहरिजी ने दो गिट्ट (गरहण और विलोप), दो जैन मुनि, गोरख (नाथ), नामदेव, कबीर, रैदान और कबीरपणियों और दूसरे नियुक्तियों में १५ वाक्य और साहसों की बानी संग्रह की है। साथ ही गुरु बानी में १२ सन्त आदि ग्रन्थ से सम्बन्धित दिये गए हैं जिनमें ‘जपुजी’ और नानक से शेरन वगीर तक के पञ्चाशी पदों के सम्पूर्ण अर्थ भी नीचे पाठ शिष्यादि में दिये गए हैं। ऐसे कठिन शब्दों के अर्थ समझ नीचे दिये हैं और हर सन्त के साथ साथ ‘चोला पञ्चय’ और ‘बानी पञ्चय’ भी दिया गया है, जो कि सक्षिप्त है और केवल रस ग्रहण में सहायक हो इस दृष्टि से है।

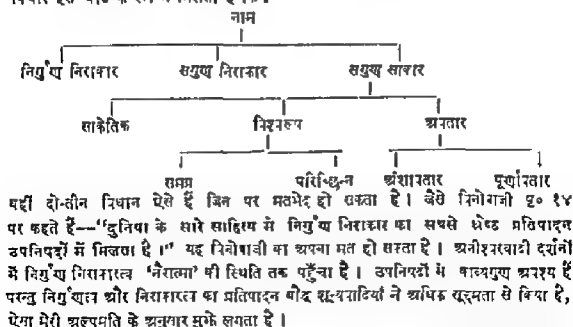
प्रकाशकीय में कहा गया है कि पुस्तक आध्यात्मिक सुधा की शान्ति की दृष्टि से भी प्रकाशित की गई है। यद्यपि आध्यात्मिक सुधा से हम विशेष संपीड़ित नहीं—क्योंकि सुधा मात्र न जाने किस पाप को करने के लिए उपेक्षण है—और आत्म लाभ की वांछा भी सन्तों को पढ़कर कम ही होती है, फिर भी मन्त्री जी की अढ़ा को देख न लगाते हुए निवेदन है कि पुस्तक जरा भीने टाइप में छपकर ग्यारह रुपये खर्च कर सक्ने वालों से अधिक संख्या में उद्विग्न मुलम हो सकती थी। परन्तु ‘सन्त’ होने पर भी प्रकाशन आरित प्रकाशन जो है। यानी सन्त-मत का अनुसरण पूर्णतः करें तो ‘व्यवसायानिमित्त बुद्धि’ का क्या हो? लगता है पाठकों को तो होगा ही, प्रकाशक को भी ‘आत्म लाभ’ हुआ है। विनोबा ने (पृ० १२ पर) कहा है: “आजकल हमने सार्वजनिक सेवा का एक आदर्श बना रखा है।”

हमें पुस्तक पढ़कर परम सन्तोष हुआ। इतना अध्यवसाय और इतनी व्यापक रस ग्राहकता इधर हिन्दी पुस्तकों में (विशेषतः जल्दी जल्दी में पाठ्य पुस्तकों की तरह बनाये गए संकलन-संग्रहों में) कम मिल पाती है, इसलिए और भी सुख हुआ। केवल सम्पादकजी से हमारा जरा-सा सतमेद नानक, गुरु अर्जुनदेव आदि के पञ्चाशी पदों की हिन्दी मानने पर है। यदि पञ्चाशी भाषा को सम्पादकजी स्वतन्त्र भाषा न मानकर राजस्थानी, मैथिली, अवधी, ब्रज की तरह हिन्दी ही की एक शाखा मानते हों तो बात दूसरी है। लगता है इसमें पञ्चाशी भाषा (विभाषा नहीं) के साथ कुछ अन्याय होता है। हम आशा करते हैं कि ‘सन्त सुधासार’ का कम वियोगीहरि जी चालू रखें और अगले खण्ड में मणिक, चमधर, ज्ञानेश्वर, तुकाराम, एकनाथ, रामदास, दक्षिण के आलवार और तमिल शैव सन्त यथा मणिकव्याचक्रम, समधर आदि, तेलुगु वेमना और पोतन्ता, ब्रज बरबेश्वर, कन्नड़देव और अवना महादेवी, गुजराती ‘आलो’, नरसी मेहता आदि भी उसमें ले आएँगे, क्योंकि सन्तों के निकट नियुक्त सगुण की रेखा बहुत भीनी है।

यहाँ पर पुस्तक की अत्यन्त मूल्यवान और मौलिक चीज विनोबाजी की दस पृष्ठ की भूमिका की ओर मैं दर्शन और साहित्य के सभी सुखी मर्मजों का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। विनोबाजी ने लिखा है: “कुछ शास्त्री नियुक्त निराकार का ध्यान करते हैं, जो सब कल्पनाओं से रहित हैं। इसका ध्यान करने वाले अकसर ‘ओंकार’ को पसन्द करते हैं।” ओंकार के विषय में प्रा० गोरे के एक मराठी लेख में २१ ४-४८ को विनोबाजी ने “ॐ नमः सिद्धम्” जैन गुरुओं की छाप है। परन्तु जैन गुरु इतने नम्र थे कि उन्होंने श्रीगणेशाय नमः

के बाद उसे स्थान दिया।" जो विधान किया है, उसके प्रत्युत्तर में लिखा है कि जैनधर्मीय तो 'नमो अहिंसाय' के बाद 'नमो सिद्धाय' कहते हैं। अर्हंतों की अपेक्षा सिद्ध अधिक पूर्णवस्था को पहुँचे हुए हैं, ऐसा इसका अर्थ है। श्री बी० शेषगिरि राव ने 'दक्षिण भारत में जैन-धर्म का अभ्यास' में लिखा है कि 'सिद्ध' नमः' का सम्बन्ध बौद्ध धर्म से है। तेलुगु लोग अपनी वर्णमाला के आरम्भ में 'ॐ नमः शिवाय सिद्धं नमः' कहते हैं। बलिंग देश के उद्दिष्टा लोग वर्णमाला के आरम्भ में सिद्धिरस्तु कहते हैं। सातवाहन संस्कृति 'सिद्धं नमः' से व्यस्त हुई है तो चालुक्य 'ॐ नमः शिवाय सिद्धम् नमः' से। एलिस गेटी ने अपने ग्रंथ 'गणेश' में पृ० ४० पर प्रो० प्रबोधचन्द्र बागची का एक पत्र दिया है जिसके अनुसार 'सिद्ध' का जो द्वितीया रूप रहता है 'श्रीर शिवाय' की तरह से चतुर्थी रूप नहीं हुआ इसका कारण यह है कि बहुत प्राचीन काल से हिन्दुओं के मूलाक्षरों का नाम 'सिद्ध' था। विलसन कलेज, बम्बई के पण्डित मार्गवशास्त्री जोशी व्याकरणाचार्य के अनुसार महामाध्यकार पतंजलि ने 'सिद्धे शब्दार्थ सम्बन्ध' में 'सिद्ध' मागल्यसूचक अव्यय माना है। उत्तरप्रदेश के 'रामसुती, सरसुती, ओनामासीध' का 'ओनामासीध' महाराष्ट्र में भी है। डेविड डिरिजर के ग्रन्थ "दी अलफाबेट, ए बी डी दि हिस्ट्री आफ मैन्काइंड" में गुप्त लिपि से सिद्धमातृका लिपि के द्वारा देवनागरी लिपि ईसा बी छठी शती में आई ऐसा प्रतिपादित है। तोशाय ओईम् नमः 'सिद्ध' में सिद्धमात्रिका लिपि का ही चयन हो। अस्तु, यह अथांतर चर्चा मैंने 'ओंकार' और 'सिद्ध' शब्द के कारण आनुगमिक समझकर की। विद्वज्जन इस पर सोचें।

विनोबाजी की भूमिका में जहाँ ईश्वर के सम्बन्ध में यह एकदम नवीन और मौलिक विचार इस चार्ट के रूप में मिलता है कि :



और विनोबाजी के जिन दो विधानों को लेकर मैंने उनसे कुछ पत्र व्यवहार किया वे मूल में इस प्रकार से हैं : (१) “उपनिषद् में निर्गुण-निराकार के साथ सगुण-निराकार की पुष्टि करने वाले पञ्चन भी पाए जाते हैं, जिनको रामानुज आदि भाष्यकार विशेष महत्त्व देते हैं।

इस्लाम और ईसाई मत इसीको मानते हैं। ब्रह्म समाज, प्रार्थना समाज, आर्य समाज इत्यादि आधुनिक समाज सगुण-निराकार की भूमिका पर खड़े हैं।^१ और (२) “कुछ विचारक और उपासक ऐसे ज़रूर होते हैं जो अपना-अपना आग्रह रखते हैं। जैसे मोहम्मद पैगम्बर सगुण-निराकार मानने वाले थे। यद्यपि नियुंण निराकार का ये निषेध नहीं करेंगे, किन्तु सगुण-साकार का अवश्य निषेध करते हुए दीख पड़ते हैं। वैसे कुरान में बज़हुल्लाह याने ‘अल्लाह का चेहरा’ ये शब्द कई जगह आए हैं, जिनके आधार पर मूर्तिपूजा की अतिशयता का तो बचाव नहीं होगा, लेकिन सगुण साकार का प्रवेश हो जायगा। कुरान का कुछ मिलाकर भाव मैं यही समझा हूँ कि मोहम्मद के सामने विवृत मूर्तिपूजा खड़ी है, जिसके साथ उनके अनेक अपराध जुड़ गए हैं, उस सब का ये निषेध करना चाहते हैं। य़ाप्तिर, ईश्वर का शब्द वे सुनते थे, ‘वही’ उन्हें प्राप्त होती थी, उसमें वे भावित होते थे, उसका उनके शरीर पर असर होता था, कुछ रुह, कुछ प्रभा, कुछ आभास, जो भी कहो, उनके अन्तर-मानस में प्रकट होती थी। यह सब देहधारी मनुष्य कैसे टालेगा ?”

विनोबा के मूल अवतरण पाठकों को मेरे पत्र-व्यवहार की शकाओं को समझने में सहायक हों, इस हेतु से दिये हैं। उन्हें इस अंश को लेकर जो पत्र मैंने लिखा। उसमें ‘बज़हुल्लाह’ (अल्लाह का हाथ) आदि का आधार देकर कुरान में अल्लाह के सगुणपन के विषय में शका व्यक्त की थी।

विनोबाजी ने उत्तर में जो पत्र लिखा उसका उपयोगी अंश इस प्रकार है जो इसलिए प्रस्तुत किया जा रहा है कि वह विषय को समझ सकने में अधिक सहायक सिद्ध हो सके :—

“सगुण-नियुंण-भेद का मर्म जान सकना याने ईश्वर से प्रवेश ही पाना है। ईश्वर तब केवल अचित्त्व है, शब्द से परे है। तब पर भी उसके वर्णन के लिए शब्दों का उपयोग किया जाता है तो ईश्वर वह सहन कर लेता है। विष्णुसहस्र नाम में ईश्वर के दो नाम ही यों दिये हैं—“शब्दातिगः शब्दसहः।”

अक्षर लोग निराकार याने नियुंण, और सगुण याने साकार ऐसा ही मान लेते हैं। पर नियुंण निराकार और सगुण साकार से भिन्न सगुण निराकार भूमिका है। पैगम्बर की यही भूमिका मैं समझा हूँ। मैंने यह वहीं कहा कि ये सगुण साकार को मानते हैं। लेकिन बज़हुल्लाह आदि शब्दों के आधार पर अगर कोई समन्वय करना चाहे तो सगुण साकार के साथ समन्वय हो सकेगा, इतना ही मैंने सूचित किया था। आपने परमेश्वर के जो विरोध कुरान के दिये हैं वे बहुत सारे निराकार होते हुए भी सगुण हैं। जैसे ‘अररब्बाक’ याने रोजी देने वाला। नियुंण किसी को रोजी नहीं दे सकता। नियुंण का वर्णन तो नकार से ही हो सकेगा।

सगुण निराकार मानने वाले जितने होते हैं उनकी भूमिका सबकी एक ही होती है, जो बात नहीं है। उनमें से कोई साकार का निषेध करते हैं। कोई साकार का निषेध करते हुए भी, इन्सान के लिए ही क्यों न हो, साकारवाची शब्द सहन करते हैं। कोई साकार को मानसिक आजार देते हैं। कोई उसको भौतिक रूप देते हैं। कोई उसकी उपासना के लिए मूर्ति भी अंशान दशा के लिए मान्य कर लेते हैं। ऐसे सब भेद होते हुए भी ये सारे सगुण निराकारवादी

होते हैं। इस्लाम, ईसाई, रामानुज ब्राह्मो-प्रार्थना समाजी आदि ये सारे जितने भी उपासना-ग्रन्थ हैं सब सगुण भूमिका पर खड़े हैं, ऐसा ही मैं समझता हूँ।

राम, कृष्ण ये शब्द भी मूलतः अमूर्तवादी सगुण शब्द हैं। याने सगुण निराकार हैं। उन पर आकाश का आरोपण पाँछे से किया गया है। राम याने रमने वाला। कृष्ण याने आकर्षण करने वाला। 'हर हर महादेव' याने अक्षरशः 'द्रष्टाहो अक्षर !' महादेव और अक्षर एक-दूसरे के तलुमें समझिए।

जहाँ तक शानदेव का ताल्लुक है, निर्गुण, सगुण और साकार तीनों में वह कोई फर्क नहीं करता है। अलंकार के आकार में सुन्दर रहता है। और सुन्दर में सुन्दरत्व है। हम अक्षर की आकृतियों देखते हैं। उन आकृतियों में हम अक्षर पढ़ते हैं। और उन अक्षरों से हम अर्थ ग्रहण करते हैं। अर्थ निर्गुण है। अक्षर ध्वनि सगुण है। अक्षर-आकृति साकार है। राजा का पत्र हम पाठ डालते हैं तो राजा का अपमान होता है।

कुरान में एक जगह मुहम्मद ने अपने अनुयायियों से कहा है कि मूर्तिपूजकों के देवताओं की तुम निन्दा मत करो, नहीं तो वे तुम्हारे अल्लाह की निन्दा करेंगे। कोई भी नहीं कहता कि व्याभिचारियों को व्याभिचार की निन्दा मत करो, नहीं तो वे तुम्हारे सदाचार को निन्दा करेंगे। जाहिर है कि इसमें मुहम्मद ने मूर्ति पूजा को 'अधर्म नहीं माना है, बल्कि परधर्म माना है। यह सारी मेरी समझने की दृष्टि है। गीता ने 'ओ३म् तत् सत्' इस महामन्त्र ने निर्गुण, सगुण और साकार का उत्तम समन्वय किया है। उसकी कुछ चर्चा अपने 'स्थित प्रज्ञ दर्शन' में मैंने की है। सगुण निर्गुण उपासना की एकता, जैसी मैं समझता हूँ, 'गीता प्रवचन' में प्रगट की है। मैं नहीं जानता कि इतने से आपका समाधान हो सकेगा या नहीं। आखिर यह अनुभव का विषय है और शब्द-शक्ति की एक सीमा है।''



परिचय

खोज की पगड़ण्डियाँ

ले०—श्री मुनि वातिसागर, प्रकाशक—
भारतीय ज्ञानपीठ, काशी,

प्रस्तुत पुस्तक मुनि वातिसागरजी के बारह लेखों का संग्रह है। ये लेख कला, पुरातन एवं यात्रा विषयक हैं।

उपयुक्त लेखों में पहला लेख सबसे बड़ा है। उसमें जैन चित्रकला की प्राचीनता और उसके क्रमिक विकास का विस्तृत विवेचन किया गया है। विद्वान् लेखक ने मुगल काल के पहले की जैन चित्रकला के सम्बन्ध में कई नवीन बातों पर प्रकाश डाला है। दूसरा लेख बौद्ध-धर्माश्रित चित्रकला पर है। इसमें विविध प्रकार के बौद्ध चित्र तथा उनका तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। चित्रपटों के सम्बन्ध में मुनिजी के विचार विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं। सलित कला विषयक अन्य तीन लेखों में कई शतक तथा वर्षों पर प्रकाश डाला गया है। छठे, सातवें और आठवें लेखों में क्रमशः दो ताम्रपत्रों तथा रोहण रोड के एक मकबरे पर प्राप्त विचित्र टग की लेखन प्रणाली की खोज की गई है।

पुस्तक का अन्तिम भाग भौगोलिक तथा यात्रा विषयक है। मुनिजी पर्यटक के रूप में प्रसिद्ध हैं। परन्तु उनका पर्यटन घुमक्कड़ों की श्रेणी में नहीं आता। वह अपनी यात्राओं में

प्राचीन अशोधों का सम्यक् निरीक्षण करते हैं और उनके सम्बन्ध में आवश्यक बातें नोट करते हैं। अनेक बार उन्हें मयावने और बीहड़ स्थानों में भी पुरातत्त्व की खोज में जाना पड़ा है। प्राचीन स्थलों का प्रत्यक्ष वर्णन मुनिजी ने अपने यात्रा सम्बन्धी लेखों में पट्टी सूची के साथ किया है। वर्णन शैली रोचक है। इस पुस्तक में बालदा, विंध्याचल, मैहर तथा पाटलिपुत्र के मनोरञ्जक वर्णन मिलते हैं।

पुस्तक में कुछ कमियाँ रह गई हैं। चित्र-कला तथा शिल्प सम्बन्धी आवश्यक चित्रों का न होना खटकता है। जिन मुख्य कलाकृतियों तथा भौगोलिक स्थलों के उल्लेख पुस्तक में हुए हैं यदि उनके चित्र दे दिये जाते तो पुस्तक की शोभा और उपादेयता निस्सन्देह बढ़ जाती। प्रक की भी कुछ गलतियाँ रह गई हैं—विशेषकर व्यक्तियों और स्थानों के नामों की। इस प्रकार की उपयोगी पुस्तक के अन्त में अनुक्रम-णिका का न होना भी खटकता है। लेखक ने 'भूमितियम' के लिए 'आरच्य गृह' शब्द का प्रयोग किया है। इसके स्थान पर 'समग्रालय' या 'कलाभवन' नाम अधिक उपयुक्त रहता। आशा है अगले संस्करण में इन कमियों को दूर किया जा सकेगा।

हम मुनिजी का इस उपयोगी पुस्तक की रचना के लिए साधुवाद करते हैं। उन्होंने बड़े परिश्रम के साथ पुरातन और कला सम्बन्धी

सामग्री को अपनी इस कृति में संग्रहीत किया है।

—पृथ्वीराज बाजपेयी

अर्वाचीन और प्राचीन के परे

ले०—गोपीकृष्ण 'गोपेश', प्र०—आर्ट प्रिन्टर्स, इन्डियावाड।

अर्वाचीन और प्राचीन के परे १४ पौराणिक रूपकों का संग्रह है जो रेडियो के लिए लिखे गए हैं। रेडियो रूपक अपनी अजीब सी सीमाओं में पलते हैं, मूर्त होते हैं। बिना कुछ दिखाए ही नाटककार से उसका ओता सब कुछ देल लेना चाहता है—यह भी कानों से।

पर रेडियो रूपकार को कुछ छूट मिलती है। उसे कुछ और अधिकार मिलते हैं। वह स्वयं एक प्रकाश बनकर अपने चरित्रों और ओताओं के बीच में आता है—रूपक के वातावरण और कथासूत्र का परिचय देने, इतिवृत्त को बढाने, सँवारने। इतिवृत्त के बीच प्रमुख घटनाएँ, वाणि अमिनय, यातालाप, संगीत, ध्वनि आदि से नाटकीय रूप रेंगा में बाँधी जाती हैं।

इन रेडियो रूपकों में उक्त सभी मान्यताएँ सफलता से चरितार्थ हुई हैं। इनमें कमी वर्णनकार आनर हमारी समस्त सांस्कृतिक वृत्तियाँ जगा देता है और साथ ही साथ वातावरण निर्माण के बीच वस्तुस्थिति पर अपना आलोक फैला देता है, जैसे—'त्रिजया दशमी' में 'सत्यनादी महाराज हरिश्चन्द्र' में, 'नल टमयन्ती', 'सावित्री स्वयंभूव' और 'पालने मे भूले नदलाला' आदि में। दूसरी ओर रूपकार अपने को वर्णनकार के रूप में न लाकर वहाँ स्त्री पुरुष के स्तरों से कार्य लेता है—यह निपान अवेक्षाकृत नाटकीय, सफल और कलात्मक है; जैसे, 'महाराज दिलीप' में, 'महाराज उदय ब्रज से मधुरा में।'

इन समस्त रूपकों का भाव-क्षेत्र हमारी मातृभूमि, हमारे आदर्श और हमारी संस्कृति है। रूपकार ने इस मर्यादा को सर्वत्र निभाया है। रूपकार मूलतः कवि है। इस दिशा में यह कृतित्व उसकी प्रथम देन है। कथानक पुराने हैं, इन पर उद्धृत लिखा गया है, लिखा जायगा, क्योंकि यही वह क्षेत्र है, जहाँ हमें आज भी गति मिलती है। इस प्रथम देन के लिए रूपकार साहित्य जगत् की ओर से कथार्थ का पान है।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल

बदलती राहें • मधु

लेखक—यशवन्त, प्रकाशक—साहित्य प्रकाशन दिल्ली।

'यशवन्त-साहित्य' के अन्तर्गत दो उपन्यास 'बदलती राहें' और 'मधु' शामिल हैं। 'बदलती राहें' में लेखक ने कथा का निचोड़ काफी जोरदार शब्दों में भूमिका रूप में पहले दे दिया है। इस उपन्यास में सन् सत्तात्रय से लेकर आज तक की इस लक्ष्मी अग्रधि पर नजर दी जाकर स्वप्रमूलक आदर्शवादिता के जोश में कुछ कहने की कोशिश की गई है। एक पृष्ठ की भूमिका में आत्मा, प्रगति, रूढ़ि और त्याग आदि जिन शब्दों के प्रयोग द्वारा कथा की मयता प्रदर्शित की गई है वे सब अन्त तक पहुँचते पहुँचते निरर्थक सिद्ध हो जाते हैं, जिसके मूल में सूक्ष्म अन्तर्दृष्टि, प्रियेचन, करने की शैली और संवेदनात्मक स्थलों की पकड़ का अभाव है।

इतनी विशाल पृष्ठभूमि और इतनी बलवत् सामयिक समस्याओं को उठाने के पीछे लेखक की सजगता का तो आभास मिलता है, आदर्शवादी स्थापनाओं द्वारा उसकी आत्म्या का भी परिचय मिलता है, परन्तु जिस रूप और शैली में यह कथा प्रस्तुत की गई है उसे उपन्यास की उम्मीद देने में दिक्कत होती है।

ऐकारान्त सम्बोधनों का प्रयोग और पात्रों का श्रॉल्लों-मे श्रॉल्लें डाल देना अत्यन्त हास्यास्पद हो जाता है। भास यदि निर्जीन न कही जाय तो सशक्त या व्यङ्गनात्मक भी नहीं है।

‘मधु’ उपन्यास पर नज़र पड़ते ही कर पेज का चित्र सामने आता है जो हल्के-पन का परिचायक है। कुछ सम्मतियों हैं और फिर डॉ० राकेश गुप्त की कथा की परिचयात्मक आलोचना। गुप्तजी ने टी० एस० हलिन्ट के एक वाक्य को उद्धृत करके उसे स्पष्ट किया है, पर ‘अधिकारपूर्वक’ नहीं। और उससे जो निष्कर्ष निकाला है वह एक पृथक् विवाद का प्रश्न है। खैर...

तो कथा आरम्भ होती है प्रकृति-वर्णन के साथ और नौ पक्तियों के बाद ही गीत आरम्भ हो जाता है। गीतों की भरमार और स्थलों पर उन्हें रखने के ढंग से ऐसा लगता है जैसे उपन्यासकार और सिनेमा के ‘स्क्रिप्ट’ लेखक में कोई अन्तर ही न हो। अतिनाटकीय-शैली और पौराणिक नाटकों की तरह बालिके, चण्डिके आदि सम्बोधन, अनूर्त अदृश्य में भावरोधक करने वार्तालाप, स्थान-स्थान पर नायिका का अचेत हो जाना आदि उगाने के लिए पर्याप्त हैं।

अन्त में यह कह देना भी आवश्यक लगता है कि प्रतिष्ठित सम्मतिकारों की अपनी उदारता का उस इट तक परिचय नहीं देना चाहिये जिससे कथा साहित्य के पाठकों को गलन और भ्रमपूर्ण मार्ग-निर्देश मिले।

— कमलेश्वर



राजस्थान में हिन्दी के हस्तलिखित ग्रंथों की खोज (तृतीय भाग) —

एक परिचय

सं०—उदयसिंह भटनागर, साहित्य संस्थान, राजस्थान विश्व विद्यापीठ, उदयपुर

प्रस्तुत पुस्तक में राजस्थान और विशेषकर मेवाड़ के विभिन्न सभ्रहालदों और व्यक्तियों के पास प्राप्त ५०६ ग्रंथों की विवरणात्मक सूची एवं उनके प्राप्त स्थान दिये गए हैं। इन ग्रंथों के रचयिता १२५ व्यक्ति हैं। ग्रंथों का विवरण अक्षरादि-क्रम से तीन शीर्षकों के अंतर्गत दिया गया है:—

(क) अध्यात्म, धर्म, दर्शन, भक्ति-सम्प्रदाय, पंथ आदि ८१ ग्रंथ।

(ख) काव्य, साहित्य शास्त्र, इतिहास आदि ६१ ग्रंथ।

(ग) खयात वृत्त, कथा काव्य, जैन-रास, जीवन चरित्र आदि ७६ ग्रंथ।

इस खोज विवरण में कुछ महत्त्वपूर्ण साहित्यिक ग्रंथ प्राप्त हुए हैं। इनमें विशेष रूप से उल्लेखनीय ‘पृथ्वीराज रासो’ की नवीन प्राप्त प्रतियाँ हैं। खोज में सम्पादक को पाँच प्रतियाँ प्राप्त हुई हैं। रासो के संपादन और भाषा के अध्ययन की दृष्टि से इसके विशेष अध्ययन की आवश्यकता है।

दूसरी महत्त्वपूर्ण पुस्तक ‘रामायण’ है जिसके रचयिता कबीर कहे गए हैं। लेखक ने प्रति का लिपिकाल सं० १२४२ (!) माना है। दस पत्रों में सीमित यह एक छोटी सी रचना है और विवरण में पूरी-की-पूरी उद्धृत कर दी गई है। यदि यह कबीर की प्रामाणिक रचना है तो इसका विशेष महत्त्व है। कबीर की प्रामाणिक रचना न होने पर भी यदि इसका लिपिकाल सं० १२४२ है, जैसा कि संपादक का

अनुमान है, तो इसका भाग एवं लिपि की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण स्थान है और इसके अध्ययन की आवश्यकता है।

प्राचीन व्रजभाषा एवं राजस्थानी गद्य की दृष्टि से वहाँ प्राप्त बार्ताएँ एवं स्थात आदि महत्वपूर्ण हैं, वहाँ कुछ प्राचीन टीका-ग्रंथ विशेष रूप से भागवत एवं भगवद्गीता टीकाएँ महत्वपूर्ण हैं। अंत में, अत्यंत महत्वपूर्ण अंग इसका परिशिष्टांश है जिसमें विभिन्न लिपिकाल के विभिन्न युद्धों में प्राप्त मौर्य के अमी तक के प्रकाशित पद संग्रहीत हैं। इस प्रकार से यह ग्रंथ खोज के निराशासियों एवं प्राचीन साहित्य के अध्ययन करने वालों के लिए बहुमूल्य है। इसके लिए लेखक एवं साहित्य-संस्थान बघाद के पात्र हैं।

—मिथिलेश कानि

रीतिकालीन हिन्दी कविता और सेनापति

खे०—रामचन्द्र शिवाजी, पम० ५०; प्रका-
शक—विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर।

सेनापति की रचना 'कवित रत्नाकर' के दृष्टि प्रकाशित हो जाने पर इस कवि के अध्ययन की ओर हमारा ध्यान पहले से अधिक आकृष्ट होने लगा है। पुस्तक परीक्षा सम्बन्धी पाठ्य ग्रंथों में आ चुकी है और इस कारण अनु-शीलन की यह प्रवृत्ति अभी तक सोढ़े रह है और इसका क्षेत्र भी सीमित है। फिर भी सेना-पति का आभिर्भावकाल भक्ति-युग एवं रीति-युग के बीच में पड़ता है और इस रचना पर इन दोनों युगों का सम्मिलित प्रभाव है, अतएव, इस कवि के विषय में लिखते समय, अपने दृष्टि-कोण की व्यापक एवं संतुलित बनाये रखना अनिवार्य हो जाता है। आलोच्य पुस्तक के रचयिता ने हम प्रश्न की सभी बातों को अपने

ध्यान में रखा है। इसके तीन तलों में से पहले में रीतिकालीन हिन्दी कविता की विशेषताओं का दिग्दर्शन कराया गया है जो संक्षिप्त होना हुआ भी सुन्दर है। दूसरे खंड में सेनापति के जीवन वृत्त, उसकी रचनाओं तथा उसके व्यक्तित्व का परिचय दिया गया है जो, पर्याप्त सामग्री के अभाव में अनिवार्यतः अधूरा-सा लगता है। परन्तु तीसरे खंड के शीर्षक काव्य-समीक्षा के अंतर्गत लेखक ने कवि की रचनाओं पर प्रायः सभी दृष्टियों से विचार किया है और वह औचि-त्यपूर्ण भी है। पुस्तक परीक्षासिद्धियों के अति-रिक्त हिन्दी काव्यसिद्धियों के लिए भी सर्वांश उपा-देय है, इसमें संशेद नहीं।

—प्रशुराम चतुर्वेदी

महाश्वि श्री निराला अभिनन्दन ग्रन्थ

कलकत्ता के साहित्यिकों ने श्री निरालाजी के सम्बन्ध में यह सम्मरणात्मक ग्रन्थ प्रस्तुत कर हिन्दी-जगत् का बहुत उपकार किया है। ग्रन्थ के सम्पादक भी बहुधा लिखते हैं कि इस कृति की योजना तैयार करने में उन्हें '२५०० मील रेल यात्रा, ५०० मील द्राम यात्रा और ५०० मील पैदल यात्रा करने का अलग-अलग बड़भाग मिला है।' सम्पूर्ण ग्रन्थ के दो भाग हैं। प्रथम भाग के ११४ पृष्ठों में विभिन्न साहित्यिकों द्वारा श्री निरालाजी पर लिखे गए निम्नी संस्मरण शब्द-चित्र और ध्वजावलि हैं जिनमें सर्वश्री बा० गुलाबराय एम० ए०, पं० धीराम शर्मा, पं० बनारसीदास चतुर्वेदी, चन्द्रमुखी ओम्हा 'मुगा', डा० सुनीलकुमार चाटर्ग्या, पं० गणेशगोत्रम शास्त्री, कईयालाल मिश्र 'प्रमा-कर', डॉ० सत्येन्द्र एम० ए०, वाचस्पति पाठक, गंगाप्रसाद पाठेय, अमृतनान नागर, देवद बनारसी, जयगोपाल शिवगोपाल मिश्र, जानकीवल्लभ शास्त्री, रत्नशंकर प्रसाद, मदन

आनन्द कौटल्यायन तथा उन्वनारायण तिसारी एम० ए० डी० लिट० के सम्मरण, शब्द चित्र एवं ध्वजाङ्कनियों विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। प्रारम्भ में श्री मैथिलीशरण शुक्ल, श्रीमती महादेवी वर्मा तथा कुछ अन्य प्रतिष्ठित व्यक्तियों की प्रस्तुत अभिनन्दन ग्रन्थ की आयोजना पर बधाइयों तथा शुभनामनाएँ हैं। श्री निरालाजी के प्रति लिखित दो कविताएँ भी हैं।

द्वितीय भाग के १८६ पृष्ठों में श्री वरमा द्वारा लिखित “कलकत्ता में श्री निरालाजी (१०१ सम्मरण)” हैं, जिसमें लेखक ने श्री निरालाजी के सम्पर्क में आये हुए विभिन्न साहित्यिकों और विद्वानों द्वारा लिखित सम्मरणों को एक सूत्र में पिरोया है। इन सम्मरणों में श्री निरालाजी के उस समय के साहित्यिक उत्कर्ष के सघर्षमय जीवन की रोचक कहानी है, जब वे कलकत्ता में थे। इन्हें पढ़ने में एक महान् उपन्यास का या आनन्द आता है क्योंकि श्री अमृतनाथ नागर के शब्दों में ‘निरालाजी का जीवन किसी भी महान् औपन्यासिक ‘हीरो’ से कम नाटकीय नहीं।’ इनमें सर्वश्री इलाबन्द जोशी, आचार्य शिवपूजन सहाय, पं० परमानन्दशर्मा, बाबू श्यामसुन्दरदास खत्री, पं० शान्तिप्रिय द्विवेदी, आचार्य नन्द-दुलारे वाजपेयी, डा० रामविलास शर्मा, प्रो० रामेश्वरप्रसाद शुक्ल ‘अंचल’ और यशपाल जैन के सम्मरण उल्लेखनीय हैं।

इस प्रकार सम्पूर्ण ग्रन्थ में ३०० पृष्ठ हैं। इनके अतिरिक्त आर्ट पेपर पर छपे छोट्टे-बड़े, सादे और रंगीन १०५ चित्र भी हैं जिनमें कनर-पृष्ठ तथा द्वितीय भाग का मुखकृष्ण भी सम्मिलित हैं। ६५ चित्र स्वयं श्री निरालाजी के हैं, अथवा उनके सम्बन्धित हैं जो विभिन्न अवसरों तथा समयों पर लिये गए हैं। इनके अतिरिक्त श्री निरालाजी के एक पत्र तथा

उनकी कुछ कविताओं की हस्तलिपियों भी हैं। इस सारी प्रचुर सामग्री से यह ग्रन्थ अत्यन्त उपयोगी और उपादेय हो गया है। किन्तु इसमें दो कमियाँ बहुत सटफती हैं। एक, अन्धे कागज की, दूसरी, जिल्द की। यदि यह अन्धे कागज पर छपा और मजबूत जिल्द में बंधा होता, तो अभिन्न टिकाऊ होता।

—श्याममोहन श्रीवास्तव

प्रेमचन्द के पात्र

सम्पादक—होमल चौधारी, प्रकाशक—प्रेरणा प्रकाशन, जोधपुर।

हिन्दी आलोचना बहुत से विद्वानों के सम्प्रयत्नी के बावजूद अब भी बहुत वैज्ञानिक नहीं हो सकी है, ऐसा कहना कदाचित् बहुत असंगत न होगा। जिस क्रमबद्ध एवं व्यवस्थित समीक्षा की आवश्यकता, साहित्य के स्वस्थ तथा संतुलित विकास के लिए आवश्यक होती है, उस श्रेणी की समीक्षा हमारे यहाँ अभी पर्याप्त मात्रा में तैयार नहीं हो सकी है। ऐसी स्थिति में जब कोई वैज्ञानिक पद्धति पर आलोचना कृति हमारे सम्मुख आती है, तो उसके लिए हमारे मन में अदा एवं सहाय्यभूति स्वभावात् जाग्रत होती है। ‘प्रेरणा’ का विशेषांक ‘प्रेमचन्द के पात्र’ बहुत कुछ ऐसी ही पुस्तक या पत्रिका है। इस में हिन्दी के प्रसिद्ध उपन्यासकार प्रेमचन्द के कथा-साहित्य के प्रमुख एवं महत्त्वपूर्ण पात्रों की पर्याप्त रूप से सुव्यवस्थित समीक्षा प्रस्तुत की गई है। सारी सामग्री को तीन भागों में विभाजित किया गया है, कहानियों के पात्र, उपन्यास के पात्र तथा विशेष। इसमें तीसरा और अन्तिम भाग कदाचित् सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है। इस भाग के अंतर्गत प्रेमचन्द के पात्रों का विशेष अध्ययन कुछ सीमित एवं निश्चित शीर्षकों में किया गया है। ये शीर्षक हैं प्रेमचन्द के स्त्री-पात्र, प्रेमचन्द

के साहित्य में भारतीय जनता का चित्रण, नाम सस्कार का सर्वश्रेष्ठ पुरोहित प्रेमचन्द तथा कथा साहित्य और पात्र (सम्पादकीय)।

महत्त्व एवं रोचकता के आधार पर ही इस पत्रिका में प्रेमचन्द के कुछ निश्चित पात्रों का चयन किया गया है। चरित्रों का अध्ययन मनोवैज्ञानिक एवं सामाजिक दोनों ही दृष्टिभूमियों में हुआ है, फिर भी इस अध्ययन को अधिक गहरा एवं विस्तृत बनाया जा सकता था, इसमें कोई सन्देह नहीं, कुछ पात्रों की समीक्षा सात पात नहीं हो पाई है। उदाहरणार्थ, 'प्रेमाश्रम' में लाना प्रमाश्रम का चरित्राध्ययन अपेक्षाकृत हल्के ढंग से हुआ है। समीक्षा भी विशुद्ध साहित्यिक शैली में व बहुत से स्थानों पर अंग्रेजी शब्दों या मुहावरों के प्रयोग आरातिनचक कहे जा सकते हैं। सम्पादकीय में, जिना हिन्दी पर्याय डिने हुए 'प्रोम्प्ट', 'माउथगोश', 'ब्रेक', 'निहि-लिस्ट', 'बैटल ऑफ़ स्टिम्प', 'क्विशन ऑफ़ प्लॉट' तथा 'फेड्रेट' जैसे-अपेक्षाकृत अनिश्चित एवं निश्चित अर्थ देने वाले शब्दों का प्रयोग बहुत उचित नहीं कहा जा सकता। इसी प्रकार कहीं कहा अहिंसा क्या साहित्य सम्बन्धी हल्के अज्ञान का परिचय मिल जाता है। उदाहरण के लिए, स्वयं सम्पादकीय में ही शब्द के 'श्रीमत्' की राजलक्ष्मी की देवतासे सम्बद्ध बताया गया है। इसके अनिश्चित निश्चित पात्रों का अध्ययन उदासित करने वाले निम्न-वाँ में, विगत वस्तु तथा शैली दोनों के ही दृष्टिकोण से अधिक गम्भीरता अपेक्षित है।

फिर भी इन सब कमियों के बावजूद, इतना सुन्दर एवं सुगमस्थित त्रिपेक्षक निकालने के लिए, 'मेरणा' का सम्यक् तथा लेखक मण्डल, जो अपेक्षाकृत बहुत कम व्यक्तियों में सीमित है, प्रेमचन्द के पाठकों तथा आलोचकों की बर्बाद का पात्र है। आशा है कि भविष्य में इस पत्रिका के माध्यम से हमें हिन्दी आलोचना के अन्य

क्षेत्रों में भी निश्चित, वैज्ञानिक तथा अधिक गम्भीर अध्ययन उपलब्ध हो सकेंगे।

—समस्तरूप चतुर्वेदी

अग्रन्तिका : काव्यालोचनांक

टिप्पणियाँ : जगदीश गुप्त

'अग्रन्तिका' के नवम्बर प्रवेश के अग्रपर पर प्रकाशित काव्यालोचनांक उसकी प्रगति के पथ में एक निश्चित सीमाचिह्न के रूप में स्मरणीय रहेगा, यह असदिग्ध है, किन्तु इसके अतिरिक्त साहित्य-समीक्षा के विस्तृत क्षेत्र में उसका क्या महत्त्व है, यह अधिक निचारणीय है। प्रस्तुत अंक की सामग्री का संकलन तीन खण्डों में, जिन का प्रकाशक सम्मता से देखने पर ही सम्मर होता है, तीन दृष्टियों से किया गया है। पहले खण्ड में दस लेख हैं जिनमें संस्कृत काव्य शास्त्र के सुप्रसिद्ध अलङ्कार, रस, रीति, वनोक्ति इत्यादि सम्प्रदायों से सम्बद्ध समस्याओं का विवेचन मिलता है। इन लेखों में कई लेख पाण्डित्यपूर्ण हैं, परन्तु 'साधर्म्य अथवा उपमा' शीर्षक डॉ० श्रीमप्रकाश का लेख विशेष रूप से उल्लेखनीय है। 'चरित्र' जैसे अनिवार्य महत्ता के सिद्धान्त की उपेक्षा इस खण्ड में चिन्त्य प्रतीत होती है।

दूसरे खण्ड की सामग्री को ऐतिहासिक दृष्टिकोण से सरलित किया गया है। विद्वत् चरित्रों से लेकर हिन्दी काव्य की अत्याधुनिक प्रवृत्तियों तक का इसमें समावेश है। बदलती हुई काव्य-परम्परा का परिचय देने के अतिरिक्त काव्य की आलोचना के क्षेत्र में और विशेषकर काव्य की समस्याओं तथा मूल्यों के विवेचन में इस ऐतिहासिक दृष्टि की कोई साधकता विद्वत् नहीं होती। वीर काव्य तथा प्रेममार्गी काव्य के प्रतिनिधित्व के सर्वथा अभाव में इसे पूर्ण भी नहीं कहा जा सकता। यद्यपि इस ऐतिहासिक क्रम को पूर्ण

वनाने के लिए ही कुछ ऐसे लेखों का भी संग्रह इसमें कर लिया गया है जो अक के उच्च स्तर को सदा नीचे ले आते हैं। 'हिन्दी के वृहत्तम—सर तुलसी और बरौरी'—तथा 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र' जैसे लेखों को अन्य वहाँ अधिक भ्रेष्ठतर लेखों 'रीतिबाल का नया मूल्यांकन' (दिनकर), 'प्रपञ्चाद की दार्शनिक पृष्ठभूमि' (केसरी कुमार) आदि के साथ समझीत देकर आश्चर्य होता है।

तीसरे और अन्तिम खण्ड में सार के कुछ विशिष्ट आलोचकों के सिद्धांतों के विषय में परिचयात्मक लेख समझीत हैं। इसमें भी रिचर्ड्स तथा सार्स के दृष्टिकोण का अभाव लटकता है। 'इलियट की आलोचना प्रणाली' शीर्षक लेख इलियट के काव्य सिद्धान्तों के महत्व को देखते हुए अपर्याप्त प्रतीत होता है। 'हिन्दी आलोचना : अगला कदम' में डॉ० देवराज ने जो हिन्दी आलोचना में 'मौलिक और परिपक्वता' की कमी की ओर इशारा किया है वह किसी प्रकार भी उपेक्षणीय नहीं। इस प्रश्न को यदि अव्यक्तिका का आलोचना तक ही समाप्त न कर के आगे भी उठाये तो अधिक भ्रष्टकर होगा।

यद्यपि यत्किंचित् अभाव के बाद भी 'सुबाशु जी' जैसे हिन्दी के प्रतिष्ठित आलोचक के सम्पादन में प्रकाशित 'अव्यक्तिका' के इस विशेषांक का स्वागत होना चाहिए। निवृत्ताओं को स्वीकार करते हुए जिसे सम्पादक ने 'एक प्रयत्न मात्र' कहा है वह वस्तुतः अनेक दृष्टियों से एक सफल और सशक्त प्रयत्न है।

—जगदीश सुत

'नवनीत' दीपावली विशेषांक

नवनीत का दीपावली विशेषांक विशेष आकर्षक है। लेख, कहानी, कविता, प्रवचनों का सफल निविष्ट विषयों को दृष्टि में लेकर

किया गया है। वैज्ञानिक, साहित्यकार, कहानीकार, कवि, चित्रकार, गायक अपनी यत्नि के अनुसार 'इस सचयन' में से कुछ-न कुछ पा लेता है। एक ओर समीपत मौलाना अबुलकलाम आजाद की 'शुजर चुकी फस्ले बहार' है तो दूसरी ओर हिंसक पशुओं का साम्राज्य भी है --।

हिन्दी, बंगला, मराठी के सुप्रसिद्ध लेखकों की रचनाओं के अतिरिक्त रुसी, फ्रेडच, अमेरिजी, समिल के विख्यात लेखकों की, जिनमें श्री मेक्सिम गोर्की, रोम्या रोजॉ, बर्टेड रसेल प्रमुख हैं, कहानियाँ भी हैं। एक ही स्थान पर विभिन्न प्रान्तों, विभिन्न देशों के साहित्य से हमें परिचय मिल जाता है। नवनीत हिन्दी पाठक की अभिवृत्ति को सुसंस्कृत बना रहा है, इसमें सन्देह नहीं।

—उमा मदनगार।

'पांचजन्य' (अर्थ अंक)

'पांचजन्य' का अर्थ अंक हिन्दी में अर्थ शास्त्रीय सिद्धान्तों और आधुनिक अर्थ-नीतिश्री पर विचार करने वाला शायद पहला प्रकाशन है जिसमें कई मतों के लेखकों को एक साथ स्थान दिया गया है। यही इसका गुण भी है और इसकी कमजोरी भी।

सम्पादकों के अनुसार भारतीय अर्थ-व्यवस्था की प्रगति के लिए उसका 'अध्यात्मीकरण' होना आवश्यक है। इस अध्यात्मीकरण का समर्थन जिन लेखों में किया गया है उनमें से श्री कुन्दन राजा का 'अर्थ सिद्धान्त : भारतीय दृष्टि में', श्री रामचन्द्र तिवारी का 'मार्क्सवाद की वेदान्तीय समीक्षा' और श्री कुमारप्पा का 'नियोजन का गांधीवादी दृष्टिकोण' नामक लेख उल्लेखनीय हैं। इसमें सन्देह नहीं है कि सर्वोदय का अर्थशास्त्र परिचामी अर्थशास्त्र को भारत की

एक नई देन है और सर्वोदय अर्थशास्त्र की बहुत सी बातें सिद्धान्ततः काफी लोग मानने लगे हैं। लेकिन अभी तक निम्नी ने भी अन्तर्राष्ट्रीय आर्थिक परिस्थितियों और आवश्यकताओं की दृष्टभूमि में सर्वोदय या अभ्यात्मवाद पर विचार नहीं किया है। इस विषय पर भी दो एक लेखों को सम्मिलित कर लेने से अंक का महत्त्व बढ जाता।

अक के सबसे महत्त्वपूर्ण लेख भारत की पंचवर्षीय योजना पर हैं। विशेषतः श्री अघोलिया और श्री बी० के० आर० बी० राय के लेखों में योजना का परिस्तार और सारगर्भित विवेचन किया गया है। हिन्दी में योजना का पैता गम्भीर अध्ययन अन्यत्र नहीं है। सोवियत

अर्थनीति पर श्री पीटर वाइल्स का लेख अपने विषय पर नई सामग्री प्रस्तुत करता है।

अनुवादों की माया में अधिक सावधानी बरतनी चाहिए थी। 'पर्ज' के लिए 'शुद्धि' शब्द का प्रयोग असोत्पादक है। एक ही वाक्य में 'टैक्स' और 'कर' नहीं होने चाहिए थे। 'ट्रेड युनियन' का अनुवाद आसानी से हो सकता है, लेकिन उसे व्यों का लो रहने दिया गया है। 'कंसेट्रेशन कैम्प' के लिए 'सामूहिक अम सिद्धि' लिखना हास्यप्रद है।

आरम्भ की कठिनाई न होती तो अच्छा था।

—मुरतजास श्रीवास्तव

प्रत्यालोचना

श्री सम्पादक 'आलोचना',
इलाहाबाद

भायवर महोदय,

आलोचना में मेरी पुस्तक 'शक्ति और वाङ्मय' की डॉ० लक्ष्मीसुन्दर वाष्पेय लिखित आलोचना पढ़ी। अन्य बातों में बहुत सा मतभेद होने पर भी डॉ० वाष्पेय का आलोचक के स्वतन्त्र विचार रखने का अधिकार है, 'अन' में कुछ नहीं पहुँचा। उसमें केवल एक बात पर स्पष्टीकरण मैं देना चाहता हूँ। विद्वान् आलोचक ने शबा उठाई है कि मैं मराठी की बात हिन्दी में अभिन्न करता हूँ, पता नहीं हिन्दी की बात मराठी में करता हूँ या नहीं। कुछ तथ्य अपनी स्थिति स्पष्ट करने के लिए रख दूँ।

प्रभाकर माचवे ने हिन्दी लेखकों के परिचय, उनकी रचनाओं के अनुवाद, उनके साहित्यिक मत आदि के विषय में अन तक मराठी पत्र पत्रिकाओं में जितना लिखा है, उसे पुस्तक-आकार दिया जाय तो ५०० पृष्ठों की पुस्तक अवश्य होगी। उनमें से कुछ महत्त्वपूर्ण रचनाओं के प्रकाशन की तिथि और नामोश्लेष कर देना पर्याप्त होगा :

क्रमांक	नाम	प्रकाशन तिथि
(१)	हिन्दी साहित्यिकाची प्रभावक : शुक्लवन्दु, महावीरप्रसाद द्विवेदी, प्रेमचन्द पर विरोध लेख	१९३७
(२)	दीपावली के ललित कला विशेषांक में कई अनुवाद : सुमित्रानन्दन पन्त, प्रेमचन्द आदि	१९३६
(३)	१९४० के हिन्दी साहित्य	१९४०
(४)	राहुल सांकृत्यायन (व्यक्तिचित्र)	१९४३
(५)	वैनेन्द्रकुमार का 'त्याग पत्र'	१९४१
(६)	'निराला' और 'अज्ञेय' (रेखाचित्र)	१९४७, १९५१
(७)	'साहित्य प्रवाह' भारतीय साहित्य संस्कृति,	} १९३६ से १९४८ तक
(८)	उपवनातील वारे इत्यादि नियमित स्तम्भ	

विजयदशमी

(६) हिन्दी साहित्याचा इतिहास

१६५२

अश्व, यशपाल, अमृतराय की कहानियों के अनुवाद भी छापे ।

पुस्तकों के अनुवादों का जहाँ तक प्रश्न है, उपन्यासों में 'गोदान' का एक मराठी अनुवाद मैंने 'रिवाज' किया, 'शेखर' का अनुवाद एक मित्र से करा रहा हूँ, 'वाणभट्ट की आत्मकथा' प्रो० तारा पोद्दार, नागपुर, मेरी सहायता से करना चाहती हैं । हिन्दी नाटकों में से मराठी में शायद ही कोई अनुवाद रुचे, डॉ० रामकुमार वर्मा का 'चाबमिया' हुआ है । कविता का अनुवाद कठिन है, कुछ मैंने किया है । एक सज्जन कल्याणराय ने समूची 'भारत भारती' चार वर्ष पूर्व भारती में समश्लोकी अनूदित की थी, पर प्रसारक नहीं मिल पाया । प्राचीन ग्रन्थों में से 'तुलसी रामायण' का 'सुश्लोकमानस' अनुवाद श्री रणदेवी ने किया है । निवेदन इतना ही है कि इस नियम में कुछ जानकारी प्राप्त करके वह व्यर्थ प्रहार मुझ पर किया जाता तो अच्छा होता । आशा है कि वह व्यर्थ नहीं है और हिन्दी भाषियों की सर्वसामान्य अन्य भारतीय भाषाओं के विषय में अज्ञता मात्र है ।

—प्रभाकर माचवे



प्राप्ति-स्वीकार

१ मानस में रामकथा : डॉ० जलदेव प्रसाद मिश्र, वगीश हिन्दी परिषद्, बलरक्षा । २. मादस की रामकथा : परशुराम चतुर्वेदी, वितात्र महल, प्रयाग । ३. आचार्य चाणक्य : जनार्दन नागर, साहित्य संस्थान, उदयपुर । ४. मुनिया की आदो, महल और मजान : हनुसाफ : यशदत्त शर्मा, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । ५. पंजाब की कहानियाँ : बलवन्त सिंह, लहर प्रकाशन, प्रयाग । ६. लोमड़ी का मांस : देशचन्द्र वर्मा, प्राची प्रकाशन, बलरक्षा । ७. प्रगतिशील साहित्य के मानकग्रन्थ : डॉ० रामेश्वर राय, सरस्वती पुस्तक सदन, मोदी कटरा, आगरा । ८. डॉ० सुरज के बीरन, बाजत आवे डोल : देवेन्द्र सत्याधी, एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली । ९. राजवाड़ा : देवेशदास, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १०. वितस्ता की लहरें : लक्ष्मीनारायण मिश्र, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । ११. कबीर साहित्य और सिद्धान्त : यशदत्त शर्मा, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १२. चोनी जनता के बीच : डॉ० जगदीशचन्द्र जैन, पी० ए० हाउस, बम्बई । १३. संताप : बालकृष्ण बल्लुवा, नरेन्द्र बुक-डिपो, कानपुर । १४. हिन्दी प्रेमाचार्यक काव्य : डॉ० कमल कुलश्रेष्ठ, चौधरी मानसिंह प्रकाशन, अजमेर । १५. मज्जीर की बानी, फिदाक : ला जर्नल प्रेस, प्रयाग । १६. आँखों में, बन्दना के बीच : हरिकृष्ण प्रेमी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १७. धर्म की घुरी; अपना पराया : राजा राधिनारमण प्रसाद सिंह, राजेश्वरी साहित्य मन्दिर, पटना । १८. परिभाषा की प्रज्ञा : शान्तिप्रिय द्विवेदी, हयिडपन प्रेस, प्रयाग । १९. उर्दू और उसका साहित्य : गोपीनाथ श्रमन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । २०. उर्दू और उसका साहित्य : पूर्ण सोमसुन्दरम्, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । २१. भारतीय शिक्षा : डॉ० राजेन्द्रप्रसाद, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २२. वैष्णव धर्म : परशुराम चतुर्वेदी, विदेक प्रकाशन, प्रयाग । २३. नये नगर की कहानी : रानी, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २४. रोते हैं, हँसते हैं : हरिशंकर परसाई, सुयमा साहित्य मन्दिर, जयपुर । २५. संघर्ष के बाद : विष्णु प्रभाकर, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । २६. पदों के पीछे : उदयशंकर मट्ट, मसिजीवी प्रकाशन, दिल्ली । २७. अन्तरिम क्षतिपूर्ति योजना; प्रयाग दर्शन : List of technical terms प्रकाशन विभाग, केन्द्रीय सरकार, दिल्ली । २८. सार्थवाद : डॉ० मोतीचन्द, राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना । २९. हर्षचरित : डॉ० बाबुदेवशरण श्रम-वाल, राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना । ३०. माँ दुर्गे : हरिनारायण मैणवाल, ला जर्नल प्रेस, प्रयाग । ३१. गद्य-पद्य : सुमित्रानन्दन पन्त, साहित्य भवन प्रयाग । ३२. महावीर बाणी : डॉ० देवचन्द्रदास, जैन महामण्डल, वर्धा । ३३. भगवान् महावीर और उनका सुकिमार्ग : श्रृणुमदास राँवा, जैन महामण्डल, वर्धा । ३४. चिनगारियाँ : ताराचन्द्र एल० कोठारी, जैन महामण्डल, वर्धा । ३५. हृन्त धनुष : श्री हरिशंकर, हिन्दीपीठ, बम्बई । ३६. स्ताब्धिन : राहुलसाह्यायन

पी० पी० हाउस, कम्बई । ३७. विघ्नध-संग्रह : डॉ० ह० प्र० द्विवेदी, डॉ० श्रीकृष्णलाल,
साहित्य भवन, प्रयाग । ३८. महाशक्ति भूषण : भगीरथ प्रसाद दीक्षित, साहित्य भवन, प्रयाग ।
३९. प्रेत चीखते हैं : राजेन्द्र यादव, प्रगति प्रकाशन, दिल्ली । ४०. परेड माठरड : हुंसाब
रहवर, आत्माराम एण्ट सन्स, दिल्ली । ४१. साहित्य साधना की शृङ्खला : मैरनाथ मा
शनिगीट, पटना । ४२. तुलसीदास - स्नेह ओम्हा, साहित्य संस्थान, उदयपुर । ४३. चाफ्लेट :
उप, टण्डन ग्रन्थ, कलकत्ता । ४४. भाटी का सल : रामदास सिंह, प्र० दिनेशसिंह बागो ।
४५. चार क चार : कमल कोशी, निमा प्रकाशन, चम्पेयपुर । ४६. जिन्दगी के अनुभव :
नमिता लुम्बा, सेन्ट्रल बुकडिपो, प्रयाग । ४७. छर दक्षिण : सन्तराम वत्स्य, आत्माराम
एण्ट सन्स, दिल्ली । ४८. मानिनी गोपा, वृष्ण विद्योतिनी : हरिनारायण मैणराल, ला वर्नल
प्रेस, प्रयाग । ४९. पश्य के देवता : ६ यूरोपीय लेखक, प्राची प्रकाशन, कलकत्ता ।

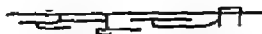


न-सामात
 डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश
 डॉ. वज्रेश्वर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण साही
 सहकारी सम्पादक
 श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'

३

साहित्यकार और उसका परिवेश
 विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य
 मराठी रस-मीमांसा : नई दिशाएँ
 साहित्य की नई मर्यादा
 वेद में गूँनि-कान्य का उद्गम
 वीरगाथा का विरोध क्यों ?
 सन्त-सम्प्रदायों की राजनीतिक परिणति

सम्पादकीय
 हस्ताक्षर जोशी
 प्रभाकर माधवे
 डॉ० धर्मवीर भारती
 बलदेव ठपाण्याय
 चंद्रकांत पावडे
 सिकारी



▲ सम्पादकीय

—साहित्यकार और उसका परिवेश १

▲ निबन्ध

—विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य :

इलाचन्द्र जोशी - - - ६

—भारती रस-मीमांसा : नई दिशाएँ :

महाकर माधवे - - - १०

—साहित्य की नई प्रवृत्ति :

डॉ० धर्मवीर भारती - - - १२

—वेद में गीति-काव्य का उद्गम :

मलदेव उपाध्याय - - - २२

▲ अनुशीलन

—वीरगाथा का विरोध क्यों ? :

चन्द्रबली पाण्डे - - - ११

—सन्त-सम्प्रदायी की राजनीतिक

परिणति : रामचन्द्र तिवारी १६

▲ मूल्यांकन

—आधुनिक हिन्दी-काव्य का एक विशिष्ट आध्यात्मिक स्वर :

डॉ० जगदीश गुप्त - - - २४

—माता भूमि, डॉ० भगवत शरण

उपाध्याय - - - २४

—सायबाह : कामुदेव उपाध्याय

२६

—जिप्सी - गंगाप्रसाद पाण्डेय २१

—दरिनी हिन्दी का उद्भव और विकास :

भाऊबदल जायसवाल - - - २२

—साहित्य शास्त्र की तुलनात्मक विवेचना और इतिहास :

परशुराम चतुर्वेदी - - - १००

—मध्यकालीन हिन्दी कवयित्रियों :

डॉ० शैलकुमारी - - - १०३

—निराशावादी यथार्थ और कल की आशा :

राजेन्द्र पादव, मोहन राकेश १०६

—सन्त-काव्य का अध्ययन :

डॉ० त्रिलोकीनारायण श्रीधर १०८

—शिक्षा, साहित्य और जीवन :

मोतीसिंह - - - ११९

—भूषण का जीवन-वृत्त और साहित्य :

प्रभुदयाल मीतल - - - ११४

—विरचयन दर्शन पर एक दृष्टि :

डॉ० आचार्यसाद मिश्र - - - ११८

—हमारे साहित्य में हास्यरस :

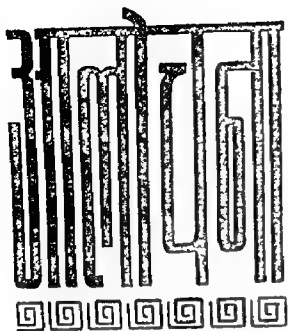
केशवचन्द्र वर्मा - - - १२२

—कवि आरमो की काव्य साधना :

माया भट्टनागर - - - १२३

▲ परिचय - - - १२५

▲ प्राप्ति-स्वीकार - - - १३०



साहित्यकार और उसका परिवेश

सम्भवतः भविष्य के इतिहासकार कहेंगे कि हम ऐसे युग में पैदा हुए जब गास्तगानी, एर रहस्यवादी आस्था, वैज्ञाना, और शायद विनाश-भय की मिनी-सुनी भावनाओं के गाय, अपने ऐतिहासिक व्यक्तित्व के अन्वेषण में लगे हुए थे। इसने पहले हमने इतिहास को केवल मुठों की कथा के रूप में पढ़ा था। कभी-कभी हमने अमहाय अपने ऊपर इतिहास की प्रक्रिया का भी अनुभव किया था। किन्तु स्वतन्त्रता के बाद, योरोप और अमरीका के बढने हुए तनाव के बीच इडात् हमने अनुभव किया कि इतिहास के कारणों की घण्टियों हमारे लिए भी बज रही हैं। इसका युग नहीं रह गया कि इतिहास हम पर अमल करे; समय की चकाचौंध करने वाली मॉग थी कि हम इतिहास पर अमल करें। एक सुनौती, और सम्भवतः आत्मरक्षा की आरम्भ्यस्ता ने हमें चौका दिया कि केवल मुठों के लिए ही 'ऐतिहासिक' होना योग्य नहीं है। इतिहास ने हमें आत्म-मात् कर लिया। जिस वस्तु का हम स्वर्ण करते थे, जिस हवा में हम सौं लेते

सम्पादकीय

गे, जिन पृष्ठों को हम पढ़ते-लिखते थे, जिन शब्दों को हम गढ़ते थे, तबमें एक ही प्रश्न ध्यात हो गया—हमारा ऐतिहासिक व्यक्तित्व क्या है।

बीसवीं शताब्दी के द्वितीय अर्धशताब्दी के आरम्भ होते ही हमारे विचारों से यह प्रश्न बड़े वेग से आ टपटाया। यह नहीं कि यह प्रश्न नया था। घुमा-फिराकर हर युग अपने विचारकों और साहित्यकारों से यही प्रश्न पूछता है। परन्तु हर युग में उसका स्वरूप भिन्न होता है। साहित्यकार के लिए उस प्रश्न का रूप रोज निकालना और उसका उत्तर देना, यही सबसे बड़ा उत्तरदायित्व होता है। हो सकता है कि उसका सारा जीवन अनपूछे प्रश्न का ही उत्तर देने में समाप्त हो जाय—इस दशा में साहित्यकार के समकालीन उसे समझ ही नहीं पाते। कभी-कभी कोई महान् प्रतिभा ऐसी भी जन्म लेनी है कि उसका उत्तर शताब्दियों तक गद्दी और धुँजने वाला बना रहता है। ऐसा इतना कम होता है कि साधारणतः इसकी आशा करना या इसके लिए तैयारी करना व्यर्थ ही होता है। यह भी सम्भव नहीं है कि कोई साहित्यकार अपना सारा जीवन केवल इसी

अन्वेषण में बिता दे कि प्रश्न असल में क्या है— और किस रूप में पूछा जा रहा है। शायद हम ऐसे ही युग से गुजर रहे हैं। एक ओर तो अमर्यादा और स्पष्टता के साथ तीखी अनिवार्यता है : युग के प्रश्न को वाणी देनी ही होगी। दूसरी ओर मन को पथरा देने वाला यह अनुभव, कि कभी भी हमारे लिए यह प्रश्न और उसका उत्तर, इतना घुमावदार, धुँधला और अनिश्चित नहीं था।

हिन्दी और अन्य प्रान्तीय भाषाओं में छोटे साहित्यकारों की भारी मीड, जो अपना मार्ग ढटोलता हुई-सी ढीखती है, इसी स्थिति का कारण और परिणाम दोनों ही है। प्रश्न का स्वरूप स्थिर बनने में हम सफल होंगे या नहीं, या हमारा उत्तर सटीक होगा या नहीं, केवल इस कसौटी पर आज के साहित्यकार को बसना गलत होगा। क्योंकि समस्या सारे देश की है, और उसके कारण संसार-भर में व्याप्त है। हमारे समकालीन साहित्य की निर्णयात्मक कसौटी इस बात में है कि कितने साहस और ईमानदारी के साथ हमारे साहित्यकारों ने प्रश्न को पूछने की चेष्टा की है।

ईमानदारी और साहस—क्योंकि वस्तुतः हमारे साहित्यकारों में अभाव ईमानदारी का नहीं है। देखना यह है कि क्या हमारा साहस भी ईमानदारी के बराबर है? क्या हमारे लेखक अपने को, अपनी शक्ति, अपनी ख्याति, सम्मान, सम्भवतः अपने विवेक को भी, हमारे चारों ओर घिरने वाले अन्धकार को भेड़ने के लिए दौरे पर लगाने को तैयार हैं, ताकि वे उस प्रश्न का स्वरूप देल सकें जिसका उत्तर हमें देना है? और उससे भी आगे, इसका पता लगा सकें कि कोई उत्तर दिया भी जा सकता है या नहीं? आज के लेखक ने अपने गहन उत्तरदायित्व को किस हद तक निभाया है, और कहाँ तक उसने हिम्मत हार दी है, इस पर

निर्णय देने के पूर्व हमें उस परिवेश को भी देखना होगा जिसका पाश उसके चारों ओर है। साथ ही हमें समाज के उन अंगों को भी ध्यान में रखना होगा, जिनके ऊपर आज युग के नेतृत्व का भार है। युग के अभिशाप अपना यरदान को लेकर सके साथ मिलकर ही भेलता है, इसमें सन्देह नहीं।

योरप के लेखकों के सामने जो प्रश्न है, उसका स्वरूप बहुत तीखा और दर्दनाक है। दूसरे महायुद्ध के पहले, स्पेनिश गृह युद्ध के समय ऐसा लगा कि सभी कठिनाइयों का अन्तिम हल निकल रहा है। वाम और दक्षिण, उग्र और उदार के बीच की सीमा-रेखा टूटती-सी मालूम पड़ी। उत्साह और आशा के प्रवाह में जीवन के मूल्यों में समन्वय होता-सा जान पड़ा। प्रश्न सीधा और सरल हो गया : जनतन्त्र बनाम तानाशाही। यह एक महान् अनुभव था किन्तु दूसरे महायुद्ध ने यह सिद्ध कर दिया कि यह क्षणिक समन्वय इन्द्रजाल ही था। आज योरप के लेखक के सामने स्वतन्त्रता के प्रश्न से भी अधिक आदिम, अधिक गहरी और अधिक उलझी हुई समस्या है। एक भयंकर चेतावनी है : क्या मानव विवेका—क्या वह जी भी सकेगा या नहीं? यह सत्य है कि योरप के लेखक के उस दर्द का अनुभव हमने नहीं किया है, क्योंकि जितना वह उसके सपने एक एक कण्ठे टूटे हैं, वैसे तरह उसके एक एक मूल्यों में विखटन हुआ है, वह हमारे लिए बरूपनातीत है। भारत का अधिकांश विचारशील वर्ग इस पक्ष में होगा कि योरप के लेखक की समस्या उसकी अपनी है। उसके दल बनने का प्रथम उत्तरदायित्व भी उसीके ऊपर है। किन्तु यह भी सत्य है कि हम उसके निरपेक्ष अथवा असहाय दर्शक-मान भी नहीं रह सकते, बस कि स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पहले उम्मेद था। योरप का दर्द हमारे सामूहिक अनुभव का बोध

है। योरप ने उत्थान के काल में अपने वैभव का बँटवारा समूची मानवता के साथ नहीं किया था, पतन के काल में विनाश का बँटवारा समूची मानवता के साथ न करे, इसे देखने का उत्तर-नाक उत्तरदायित्व हम पर आ पड़ा है। यह हमारी राष्ट्रीय भूमिका है। इसी सन्दर्भ में आज का ऐतिहासिक व्यक्ति निमित्त हो रहा है। क्या हमारे लोचक इस योग्य हैं, या उनके सामने इतना अवसर, इतनी सुविधा है कि वे इस उत्तरदायित्व का बहन कर सकें? क्या हमारे पास मानव मूल्यों का कोष है, जिससे हम इस तिमिर को प्रकाशित कर सकें? क्या हम उन मूल्यों का निर्माण कर रहे हैं? और यदि इतना कुछ भी सम्भव नहीं, तो कम से कम क्या हम उसके प्रति जागरूक हैं?

यह कहना कि हमारे साहित्यकारों ने सुदोतर काल में ऐतिहासिक स्थिति के बराबर समता का प्रदर्शन किया है, अतिशयोक्ति होगी; लेकिन यह बात धीरे देकर कही जा सकती है, कि हमारे अधिकांश साहित्यकारों ने इतिहास के कार्यों की घण्टियों सुनी हैं। निश्चय पूर्वक उन्होंने उसके स्वर को समझने का प्रयत्न किया है, लालसा, आवेग और छुटपटाहट के साथ। वे शत प्रतिशत सफल नहीं हो सके हैं, इसका कारण यह नहीं है कि वे आत्मनिष्ठ, पलायन-कारी या दिग्भ्रमि हैं, बल्कि इसलिए कि प्रश्न असाधारण, और बहुत पेचोदा है। उनकी सुक्ति और घुटन, विद्रूप और उत्साह तीव्रतापन और रोमांच के जिस विचित्र सम्मिश्रण को स्वतन्त्रता के बाद के हिन्दी साहित्य की सज़ा दी जाती है, वह स्वाद में पहले से बहुत भिन्न है, इतना निर्विवाद है। प्रायः जिस वस्तु पर बल कम दिया जाता है, वह यह है एक अपरिचित और अप्रत्याशित स्थिति में आज का साहित्यकार बराबर अपनी औसत प्रतिक्रिया का मार्ग खोज रहा है। उपलब्धियों

और पराक्रमों से उसका मूल्यांकन करना जल्द-बाजी होगी; देखने की बात यह है कि उसका प्रयास सच्चा है या नहीं। जैसा परिवेश हमारे चारों ओर है, उसमें साहित्यकार का अतिवादी हो जाना असम्भव नहीं। अब भी अधिकांश साहित्यकार अतिवादी नहीं हैं, यह इस बात का सबूत है कि मूलतः हमारा साहित्यिक मानस स्वस्थ और संयत है। विरोधाभास साहित्यकार के मानस में नहीं है, विरोधाभास हमारे उस भावनात्मक परिवेश में है, जिससे साहित्यकार को जूझना पड़ रहा है। इसका मूल हमारी राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय स्थिति में है। उचित होगा कि स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद हम अपनी राष्ट्रीय भूमिका के भावनात्मक परिणामों की ओर दृष्टिपात कर लें।

सम्भवतः यह कहना सच होगा कि १९४७ की आजादी हमारे लिए एक अप्रत्याशित आयात के रूप में आई। कम से कम इतनी बड़ी आजादी के साथ जो भावनात्मक समानुपात होना चाहिए था, वह न हो सका। आजादी के तुरन्त बाद ही तीव्र गति से जो घटनाएँ घटीं और जिनकी परिणति महात्मा गांधी की हत्या में हुई, उन्होंने भी न केवल भावनात्मक सामंजस्य को कुचिड़त किया बल्कि एक दर्दनाक टंग से उसकी सम्भावना को भी थोड़ी देर के लिए अविचलस्थिति बना दिया। दो तीन वर्षों के बाद जब हम सोचने की स्थिति में हुए तो हमने देखा कि इस ऐतिहासिक संक्रमण में न हम विवेता हुए, न शहीद; न हम किसी के विरुद्ध तीखी घृणा कर सके और न किसी के सहयोग के लिए उत्कट धन्यवाद दी दे सके। यह नहीं कि इस आजादी में वे तत्त्व नहीं थे जो हमें आकर्षित करते। असल में भावनात्मक अनुभव की प्रक्रिया पूरी नहीं हुई। हर क्रान्ति के साथ भावनाओं के एक वृहत् कोष का विस्फोट होता है जो पिछले सम्बन्धों के

दूटने के बाद नये सम्बन्धों के लिए घृणा, द्वेष, प्रेम, भय, आक्रोश, घेरे, निष्ठा आदि को नई दिशाएँ, भटके के साथ नया आवेग, देता है। १६४७ की आजादी ने यह नहीं किया। संसार की यह सबसे अधिक पूर्वाग्रहहीन क्रान्ति थी।

किसी राष्ट्र के लिए पूर्वाग्रहहीन होना शायद सबसे खतरनाक स्थिति होती है। क्योंकि अक्सर इसकी परिणति अनास्था, अविश्वास और कुण्ठा के लालुनों में होती है। पहले के युगों में सम्भवतः इन भ्रान्त लालुनों के पीछे ईमानदारी होती थी। दुर्भाग्य से आज के युग में इनके पीछे बेईमानी की ही मात्रा अधिक है।

हमारे चारों ओर का अन्तर्राष्ट्रीय वातावरण बहुत ही उलझा हुआ है। इतिहास ने हमें जिस भूमिका में काम करने को विवश किया है, यह किसी राष्ट्र के लिए ईर्ष्या की वस्तु नहीं हो सकती। इतना स्पष्ट है कि हमारा उद्भव एक विशिष्टता के साथ हुआ है। परम्परागत चौखटे में कसे जाने से हमारी पूर्वाग्रहहीनता ही हमें रोकती है। पूर्वाग्रहहीनता, अर्थात् द्वेषहीनता, जो आज की दुनिया में एक अक्षरणीय दोष बन गई है। इतिहास में पहली बार हमें यह मादक और गौरवपूर्ण अनुभव हो रहा है जब सत्ता की आँखें हमारी ओर लगी हुई हैं, आशापूर्वक, शायद उससे भी अधिक कुतूहलपूर्ण। हम यह सोचना पसन्द करेंगे कि इन आँखों में आशा ही है, कि पश्चिम ने सन्मुख अपने से हार मानकर हमारा महत्व स्वीकार कर लिया है, लेकिन सबसे अद्भुत और देहनापूर्ण अनुभव यह है कि आज भी इन उत्तेजित शक्तियों की सम्पत्ता में जिन मूल्यों का महत्व है, उनमें से एक भी हमारे पास नहीं है। न शक्ति है, न सैन्य है, न विश्व विजय की आकांक्षा, न अर्थ और न

शायद बौद्धिक चमक-दमक ही। वहाँ है वह हमारा ऐतिहासिक व्यक्तित्व जो धूमरेतु की भाँति हमारे इस उन्मादक अभियान की सार्थकता सिद्ध कर सके। यही वह प्रश्न है जो आज भारत के बुद्धिजीवी-वर्ग की सबसे बड़ी परेशानी है। एक विचित्र विरोधाभास है : मृत्यु पाश में गुथी हुई दो विस्फोटक शक्तियों के छोर पर खड़े होकर सीटी बजाने का अभूतपूर्व अनुभव है। हमारा आदर किया जाता है, लेकिन सत्कार की आँखों में तुच्छता की छाप नहीं छिपती। हमारी बात ध्यान से सुनी जाता है, परन्तु सलाह मानने के उद्देश्य से नहीं। हिन्दुस्तान की तूती बोल रही है, लेकिन दुनिया के नक्कार खाने में।

भावनात्मक रूप से हम इस वातावरण से दूर हैं। न तो हम उनकी आत्मघाती छूट-पटाहट की सार्थकता, या अनिवार्यता ही समझते हैं, और न वे हमारी पूर्वाग्रह हीनता की भाषा को ही। किन्तु भौतिक रूप से हम उसमें उलझे हुए हैं। यह सम्पर्क भी एक विचित्र विरोधाभास को जन्म देता है। हमारा देश नया, कमजोर और आकांक्षाओं से भरा हुआ है। इस 'ठण्डे मुँह' में हमारे लिए तो दोनों ओर से खतरा है। इस 'ठण्डे मुँह' की समाप्ति शायद तभी सम्भव है जब इन विरोधी शक्तियों में दुनिया के बँटवारे के लिए कोई समझौता हो जाय। और यदि हुआ तो हम इसे कैसे रोक सकेंगे कि हम भी उस 'बँटी हुई सम्पत्ति' में हिस्सा न हो जायें। दूसरी ओर यदि इन शक्तियों का विरोध विग्रह बढ़ते बढ़ते विस्फोट का रूप धारण करता है तो उसकी एक चिनगारी भी हमें जलाकर राख कर देने के लिए पर्याप्त होगी। यह हमारा भाग्य है कि इन शक्तियों में एक सन्तुलन है। लेकिन कितना खतरनाक और अनिश्चित। हम एक 'टाइम-बम' की छाप में रह रहे हैं।

यह हमारी ऐतिहासिक स्थिति है, मुक्ति और सृजन, विद्रूप और उत्साह, तीखेन और रोमास से भरी हुई। इतिहास के साथ हमारा पहला यथार्थवादी सम्पर्क है। आज सारे राष्ट्र की भावना और स्पृहा का निर्माण इसी सातावरण में होता है। हमारे हर साहित्यकार की आकांक्षाओं में इसकी छाप पड़ती है, इसकी प्रतिक्रिया होती है।

आज से लगभग चार दशक पहले नये युग के उत्थान के साथ हमारे ऐतिहासिक व्यक्तित्व के प्रश्न को अपने सबसे अनगढ़ रूप में मैथिलीशरण गुप्त ने पूछा था, लेकिन जिस आघात की यह प्रतिक्रिया थी, वह आघात वास्तविक था। 'भारत भारती' का आरम्भ इसी प्रश्न से होता है :

हम कौन हैं, क्या हो गये थे,
और क्या होंगे अभी ।
आओ विचारें आज मिलकर,
ये समस्यार्थ सभी ॥
यद्यपि हमें इतिहास अपना
प्राप्त पूरा है नहीं ।
हम कौन थे इस ज्ञान को
किर भी अप्राप्त है नहीं ॥

'हमारा' 'इतिहास' के साथ यह पहला स्पर्श नवों में बिजली की तरह दौड़ गया। परन्तु युग का यह प्रथम प्रयास था। इसलिए इसमें आश्चर्य ही क्या कि प्रश्न भी अनगढ़ था और उसका उत्तर भी अनगढ़ ही। 'भारत भारती' का 'हम' एक सकुचित हम है और उसका इतिहास भी 'ऐतिहासिक अतीत'-मात्र।

लेकिन जैसे ताल में कंकड़ पड़ने से बुतों का फैलना प्रारम्भ होता है जो किनारे पर पहुँचकर ही टम लेते हैं, उसी प्रकार इस 'हम' का विस्तार भी अनिवार्य था। छायावाद के आते आते यह 'हम' फैलकर सारे राष्ट्र से एकात्म हो जाता है। सत्याग्रह युग (१९२०-

४५) का साहित्यकार प्रश्न को कुछ और गहराई से पकड़ना चाहता है। वह कुछ गहन-गम्भीर प्रश्न पूछने का अभिलाषी है—क्योंकि उसका 'हम' विस्तृत है। लेकिन मूलतः साहित्यकार की वृत्ति एक उदार भावुकता पर ही आधारित रही, जो हमारे स्वतन्त्रता-संघर्ष की रचनात्मक देन थी। इसलिए गम्भीरता के बावजूद प्रश्न अब भी सरल ही था, और उत्तर देने में कठिनाई नहीं पड़ी। सारे राष्ट्र की भावनाओं का एक नया 'महत्तम समापवर्तक' जोड़ निकालने के बाद ऐतिहासिक व्यक्तित्व का प्रश्न पूर्व बनाम पश्चिम अर्थात् आध्यात्मिक बनाम भौतिकता के रूप में पूछा जाने लगा। इस विरोधामास को पकड़ने में सबसे बड़ी आसानी यह थी कि हमें अपने स्थान पर स्थायित्व तो प्राप्त हो ही जाता था, साथ ही सोचने की प्रखर पीढ़ा सद्ने की आवश्यकता भी नहीं पड़ती थी। यह गुलामी और गुलाम बनाने वालों के प्रति एक उदात्त क्रोध का युग था। कितना आसान और सन्तोषप्रद था यह समझ लेना कि वह सब जो हमें गुलाम बनाये हुए है भौतिक है, अतः हेय है, और हम जो कि गुलाम हैं आध्यात्मिक हैं, अतः भेय हैं। इस धारणा से शक्ति मिलती थी, विश्वास मिलता था और और अपने को पहचानने और विशिष्टता स्थापित करने का आसान गुर हाथ में आ जाता था। सत्याग्रह-युग के उपन्यासकारों की सरल भावुकता, कवियों का उदात्तीकरण, समालोचकों की संस्कृति निष्ठा, सबमें इसी भावनात्मक परिवेश का रंग झलकता है।

इस युग का प्रश्न उतना अनगढ़ नहीं है। यह सुधरा और अधिक आकर्षक बन गया। और उत्तर भी उसी मात्रा में सुधरा और सीधा दिया गया। लेकिन यह बराबर लगता है जैसे 'शार्ट-कट' का प्रयोग किया जा रहा हो। प्रेमचन्द भी इसके अपवाद नहीं हैं। यह 'शार्ट-

कट' तभी तक उपादेय और प्रयोजनीय रहा जब तक आवादी को लड़ाई में हमें किसी भी प्रकार का ऐतिहासिक व्यक्तित्व अपने ऊपर ओढ़ लेने की जल्दी थी। इससे मिला हुआ सन्तोष इस कारण नहीं था कि लड़ाई हमारे डील-डौल के अनुसार बिलकुल ठीक था। उसका गौरव कुछ उस खानदानी बोट की भाँति था जो बिगड़ी हालत में भी रईसों की मर्यादा रक्षा का काम दे जाता है।

पुनर्जागरण-युग का 'हम' सीमित था। सत्याग्रह-युग में 'हम' समूचे राष्ट्र में फैल गया। लेकिन दुनिया के बीच एक स्वतन्त्र राष्ट्र के रूप में खड़े होते ही इस 'हम' का एक अत्यन्त आसन्न रूप हमारे सामने आया। घरेलू के साथ हमारी कल्पना में एक व्यापक स्वप्न मलका : इस 'हम' का अर्थ सारी मानवता भी हो सकती है। इस आकांक्षिक अद्भुति के साथ आत्म की मानवता की अपराध-भावना भी हमारी चेतना में बीज गई। व्यापकता का स्वप्न जितना दिव्य था, उतना ही तीखा और क्लेशपूर्ण भी। हमारे नये सन्दर्भ ने पुराने स्वरूपों की अनावश्यक बना दिया। अपने भविष्य के प्रति एक उल्लाह, शुभला, अस्पष्ट-सा आभास तो मिला, लेकिन उससे अधिक कुछ नहीं। केवल आध्यात्मिकता पनाम मोतिकता, अथवा पूर्ण बनाम पश्चिम का प्रश्न स्वतः अधूरा, बासी और बंजर हो गया। वर्तमान उद्वेक तो था, परन्तु भविष्य की दिशा निर्मित करने में अशक्य।

इसकी पहली प्रतिक्रिया मय और आतंक में हुई। पश्चिम का मृत्यु-पाश एक मथानक द्वन्द्व था, इसमें सन्देह नहीं। इस दृष्टि से देखने पर समकालीन साहित्यकारों के उस वर्ग की ध्वरादृष्ट और आकुलता स्वाभाविक बात होती है जिन्होंने हताश होकर हिम्मत हार दी और नारा लगाया, 'हमें दो में से एक गुटों में शामिल हो जाना चाहिए।' एक ध्वरादृष्ट की

धीर थी जिन्होंने उन विचारकों और शक्तियों से भी सहयोग मिला जिनका इस नारे से आर्थिक एवं राजनीतिक लाभ भी था। भावनात्मक रूप से इस नारे से वे सभी समझाएँ दूर हो गईं जिनमें सोचने की प्रखर पीड़ा की सम्भावना थी। नई भावभूमि में फिर उसी 'शार्ट-कट' का चादू खोजने का प्रयास था जो प्रेम-चन्द और उनके समकालीन साहित्यकार कर चुके थे। इसीलिए इस नये वर्ग ने बड़े खोर-शोर से सत्याग्रह-युग की परम्परा को अपनाने का अभिनय किया। परन्तु प्यान इस बात का खरा कि 'परम्परा' के अन्तर्गत 'शार्ट-कट' का ही समावेश हो, उस युग की गहराई और चिन्तन-शीलता का नहीं। प्रश्न की इस प्रकार मुटला-कर आत्मबोध की क्षणिक उत्तेजना तो हुई। परन्तु जितने शीघ्र इस हताश चीख का वितान छिन्न-भिन्न हुआ, उससे स्पष्ट हो गया कि हमारे ऐतिहासिक व्यक्तित्व में अब 'शार्ट-कट' का युग नहीं रह गया।

लेकिन वह वर्ग बहुत छोटा सा था। हमारे अधिकतर साहित्यकारों ने सच्चाई और विश्वास के साथ ही एक नया रास्ता निकालने का बोझिल उत्तरदायित्व भेलने का निश्चय किया। उन्होंने स्वीकार किया कि अब इस विराट् विवाद की स्थिति नहीं किया जा सकता। और यही उनका सबसे शक्तिशाली तथा आश्चर्यजनक गुण है जो उनके प्रति हमारे विश्वास को दृढ़ करता है। इसी गुण ने समझो इतनी प्रेरणा दी है कि वह सामान लाड़लों और आरोपों के बावजूद सीधी रौंड़ के साथ खड़े हो सकें। क्योंकि हमारे अभियान की सीमा नहीं है, चाहे हमारा पहला प्रयास विफल ही क्यों न हो।

इस मेजर का सामना हमारे उदार मानव-वादी साहित्यकारों ने सब-कुछ की स्वीकृति करके दिया। एक ओर भारत के परिवेश में

मानव प्रगति सम्बन्धी आदर्शों के प्रति आस्था, और दूसरी ओर उन्हीं मूल्यों का पश्चिम में निषेधन। चूँकि दोनों में से किसी का अनुभव अथवार्थ और भूढ़ा नहीं है, इसीलिए बड़ी सम्मिश्रता के साथ भारत का कवि अग्रम्भन छोरों को भी मिलाने की बात कह जाता है :

“लंछेय में मैंने मार्क्सवाद के लोक-संगठन कवी व्यापक आदर्शवाद और भारतीय दर्शन के चेतनात्मक कर्षण आदर्श-वाद, दोनों का संश्लेषण करने का प्रयत्न किया है। भारतीय विचार-प्रवाह भी राज्य, प्रेता, द्वापर, कलियुग के नामों से प्रादुर्भाव निर्माण, विद्याय और दास के द्वन्द्व संचरणों पर विश्वास रखती है। अन्तः मन्थन युग की भावना केवल कपोल कवचना नहीं है। पदार्थ और चेतना को मैंने दो विनाशों की तरह माना है जिनके भीतर जीवन का जोकोतर साथ प्रवाहित एवं विकसित होता है।”

भारत के ऐतिहासिक व्यक्तित्व की यह एक आतुर खोज है, जिसे आज के यूरोप में ‘गोल धरे के अन्दर चौंकीर खूँटी गाड़ने’ का असम्भन प्रभाव कहकर उड़ा दिया जाता। फायरबाक ने भी कुछ ऐसा प्रयत्न किया था, और मार्क्स ने उसका निषेध किया।

मानववादी परम्परा की इस व्यापक युद्धोत्तर स्थिति के सन्धे छटीक उदाहरण पन्त की हैं। मानववादी अनिवार्य रूप से आस्था-वान होता है, कभी कभी कट्टर आस्थावान। यदि यह आस्थाशीलता कट्टर हुई तो जैसे जैसे वयार्थ की खोज पड़ती है, वह रहस्यात्मक रूप धारण करती जाती है। ईसा मसीह की वापसी की आस्था की तरह, मानववादी का मन अल्पकाल विश्वास के साथ कहता है कि कोई न-कोई ऐसा परिणाम होगा कि सब ठीक हो जायगा। पन्त जी के साथ यही हुआ है।

और इसी दृष्टि से वह इस परम्परा के सन्धे बोलते हुए उदाहरण हैं। अपने सरोत्पट सन्धे में इलान्द्र जोशी, जैनेन्द्र, महादेवी आदि सभी यहीं पहुँचते हैं :

‘मेरे मार्क्सवादी जग को कहता मेरा मन और कौन है मरता नयनीयन आर्यासन शास्त्रि, मृति—निज अन्तर्भूतन के प्रभाव से भारत के चरित्रिक आज—जो शायद अन्तर अन्तर पेरवर्षों का ईश्वर है वसुधा पर : कहता मेरा मन, भारत के ही संगल में गू संगल, जन मंगल, देवों का मंगल है।’

यह हर कभी कभी इगलैण्ड के विक्टोरियन आशावादियों की याद दिलाता है। लेकिन दोनों में कितना बड़ा फर्क है। विक्टोरियनों के लिए यह समृद्धि और सुष्टि ही भावना का विलास था। आज के भारतीय कवि के लिए यह जीवन राग है जिसके भीतर कितनी कदवा, कितना दर्द गूँज रहा है।

इस ‘गुडविल मिशन’ में कहीं कोई गढ़-पड़ी नहीं है, सिवा इसके कि यह मनमें उतरती नहीं। इस अभाव का अनुभव सन्धे अधिक अन्तिम पीढ़ी के उन लेखकों और साहित्यकारों ने किया है जिनकी रचनाओं की किसी वेदतर नाम के अभाव में ‘नई कविता’ या ‘नया साहित्य’ कहकर पुकारा जाता है। इतिहास का सारा आपात सीधे उन्हीं के सीनें पर आ पड़ा। उसके बड़ा खतरा भी उन्हीं का था, क्योंकि वे ही इस वाक्यान्वय की उपज थे। किन्तु जो आश्चर्यजनक बात इन साहित्यकारों के प्रति जिज्ञास जगती है वह यह है कि इस सन्धे काव्यजुद भी उन्होंने हृदयापूर्वक अति-यादिता से अपनी रत्ना की है। इसमें सन्देह नहीं कि उनके सामने समस्या बड़ी गहन है, परन्तु एक तर्क जो उनके पक्ष में सन्धे प्रयत्न है वह यह कि उन्होंने ईमानदारी के साथ अपनी समूची

आत्म शक्ति को दौंव पर लगाया है। वह आत्म-शक्ति स्वयं कितनी बड़ी है, इसका उत्तर-दायित्व सारे समाज पर है। किन्तु इसना सत्य है कि हमारी जनवादी आस्था, और साथ ही दिश्व मानव की पीड़ा इसके बीच न तो आञ्ज के साहित्यकार ने श्रौंख मूँदने का प्रयास किया है और न सीधा सरल समन्वय निफलकर ही सन्तोष किया है। इसमें सन्देह नहीं कि अक्सर आञ्ज के 'जीवन के दबाव को अभिव्यंजना का मार्ग ठसे नहीं होखता।' लेकिन इसके लिए वह 'शार्ट-कट' का आकांक्षी भी नहीं बनना चाहता। बार-बार वह पूछता है :

कौन सा पथ है ?

मार्ग में आहुत अधीनातुर घटोही ने
पुकारा—

कौन सा पथ है ?

'भारत भारती' से 'नई कविता' तक एक
बड़ा सफर है जिसमें न जाने कितनी मजिलें पड़ी

हैं। एक युग या ज्वब मैथिलीशरण गुप्त के लिए यह प्रश्न काव्य की प्रथम पक्ति थी। आञ्ज का कवि वहाँ अपनी कविता समाप्त करता है जहाँ पहले कवि ने आरम्भ किया था। इससे इन्कार नहीं किया जा सकता कि उसने हमारे इस अन्वेष्टण में पूर्ण सफलता नहीं प्राप्त की है परन्तु उस पर निपेरा आ आरोप भी नहीं किया जा सकता—क्योंकि वह सही प्रश्न पूछ रहा है।

जैसा हम ऊपर कह आए हैं, इस अन्वेषण को भेदने के लिए साहस की आवश्यकता है, जो सम्भवतः सम्मान और विवेक को भी दौंव पर लगाने को तैयार हो। नये लेखक ने आरम्भ हड़ता के साथ किया है। क्या वह इसने ही साहस के साथ इस अन्वेष्टण को जारी रख सकेगा ? हमें निराश होने का कोई कारण नहीं दीखता। नये लेखक ने एक बार अतिवाद का सामना करने का परिचय दिया है, वह आगे भी उसी हड़ता के साथ बज सकता है।

विविध

इलाचन्द्र जोशी

विश्व-उपन्यास-साहित्य का क्रमिक विकास और भविष्य

केवल उपन्यास के क्षेत्र में ही नहीं, बल्कि साहित्य के सभी क्षेत्रों में एक नये मोड़, एक मूलतः नये परिवर्तन की आवश्यकता का अनुभव आज ससार के सभी देशों के साहित्यकार और साहित्य-मर्मज्ञ कर रहे हैं। एक अत्यन्त अनुभूति भीतर ही भीतर सभी साहित्य सर्जकों को आशंकित कर रही है कि साहित्य के विविध अंगों के जितने भी रूप आरम्भिक युग से लेकर आज तक प्रचलित हुए हैं वे आज की आर्थिक और राजनीतिक विपत्तियों से झिन्न भिन्न, अणु विस्फोट से विपदित और विश्वव्यापी जीवन की विशृङ्खला से ज़िद्वारे हुए मानवीय जीवन की नव-विमलोलुख प्रवृत्तियों, वैयक्तिक तथा सामूहिक अवचेतना के भीतर-ही भीतर फेनायित होने वाली, एक दूसरे से उलझी हुई, जटिल और परस्पर-विरोधी आशाओं, आशंकाओं और आकांक्षाओं की यथार्थ अभिव्यक्ति कर सकने में असमर्थ हैं। इसलिए साहित्य को एकदम नई दिशाओं की ओर मोड़ने तथा रूप, शैली और वस्तु से सम्बन्धित नये नये प्रयोग करने के प्रयत्न आज हमें सर्वत्र दिखाई देते हैं।

पर जहाँ कहीं भी जो भी नये प्रयोग आज हम देखते हैं वे छिपुछिपे व्यक्तिगत प्रेरणाओं से परिचालित होने के कारण सामूहिक साहित्यिक जीवन को तनिक भी घक्का नहीं दे पाते, और इस प्रकार वस्तु स्थिति जहाँ की तहाँ और जैसी की तैसी दिखाई देती है। नई और सर्वतोमुखी साहित्यिक क्रांति के लिए आज ससार में साधनों का तनिक भी अभाव नहीं है, परिस्थितियाँ भी अनुकूल हैं और युग की प्रसव-पीड़ा के लक्षण भी सुस्पष्ट हैं, पर स्फूर्ति का अभाव है। फिर भी इस बात से यह समझना भ्रामक होगा कि सामूहिक स्फूर्ति का यह अभाव लम्बे अरसे तक वैसा ही बना रहेगा। अणु शक्ति के जो नये नये रूप आज मानवीय चेतना को बाहर और भीतर दोनों ओर से हिला रहे हैं वे निश्चय ही, प्राकृतिक नियम के क्रम से, नये सर्जन की उस शुभ स्फूर्ति को जल्दी ही आदोलित किये बिना न रहेंगे। इसी सम्भावित परिवर्तन के अनुमानात्मक आधार पर विश्व उपन्यास साहित्य के भविष्य के सम्बन्ध में विचार किया जा सकता है।

उपन्यास साहित्य के भविष्य के सम्बन्ध में विचार करने को जब हम प्रवृत्त होते हैं तब स्वभावतः उसके आज तक के क्रम विकास की रूप-रेखा पर विचार करना अनिवार्य हो जाता है।

'उपन्यास' शब्द हिन्दी में अपेक्षाकृत नया प्रचलित शब्द है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में इस शब्द का आयात बंगाल से हुआ। पर इस बंगाली शब्द का पर्यायवाची अंग्रेजी शब्द 'नोवेल' भी बहुत पुराना नहीं है। 'नोवेल' का अर्थ ही नया है, और इटालियन 'नोवेला' से यह लिया गया है। इटली में पन्द्रहवीं शताब्दी में तब तक प्रचलित कहानियों की शैली और स्वरूप से भिन्न, नये ढंग की छोटी या बड़ी कहानियों को लोग 'नोवेला' कहने लगे थे। बोकाचियो की सुप्रसिद्ध रचना 'देकामेरो' की कहानियों को 'नोवेला' ही कहा जाता था। उसके बाद इटली, फ्रांस, स्पेन तथा दूसरे यूरोपियन देशों में छोटी तथा बड़ी कहानियों की नई-नई शैलियाँ उद्भाविता होती चली गईं, और इस चिर-परिवर्तित नवीनता के कारण 'नोवेला' नामकरण सार्थक हो गया। प्रत्येक युग की प्रवृत्तियों और परिस्थितियों के साथ साथ उपन्यास के रूप भी बदलते चले गए।

आधुनिक युग में हम 'नोवेल', 'रोमॉ' या 'उपन्यास' को जिस अर्थ में लेते हैं उस अर्थ में उलका सुस्पष्ट आविर्भाव पहले पहल फ्रांस में हुआ। माशम द लाफायेन ने जब पन्द्रहवीं शती में 'कनेव की राजकुमारी' नामक उपन्यास लिखा तब उसके सामने बचकाने ढंग की भावनाओं से प्रेरित जिन छिटपुट उपन्यासों के दृष्टात वर्तमान थे वे या तो काम-जनित प्रेम की शारीरिक अथवा छिड़छुली मानसिक अनुभूतियों में सम्बन्ध रखते थे, या 'उन्नत और नि स्वार्थ प्रेम' के कृत्रिम और अस्वाभाविक आदर्श पर मर मिटने वाले 'वीर नायकों' की परिपूर्ण आत्म समर्पणशीलता तथा आत्म बलिदान के उदाहरणों से भरे रहते थे, या इस प्रकार की सग स्पर्श-वर्जित, निस्पृह, 'वीरजनोचित' प्रेमाराधना के प्रति व्यंग्य करने वाले कथानकों से युक्त होते थे। सर्वांगीय की विश्व-विख्यात रचना 'डान किजोट' अन्तिम मोड़ के उपन्यासों का एक दृष्टात है।

पर 'कनेव की राजकुमारी' में हम प्रेम सम्बन्धी उपन्यास साहित्य की परम्परा में पहली बार एक नया स्वर पाते हैं, एक नई कमीन बढती हुई देखाते हैं। उसमें प्रेम को न तो हलके ढंग के भोगात्मक रूप में लिया गया है न 'वीर नायकों' द्वारा सुन्दरी नारी की कृत्रिम आदर्शात्मक पूजा के रूप में। उसमें हम सहज मानवीय रागात्मक संवेदना का स्वाभाविक चित्रण पाते हैं। उसमें एक ऐसे समाज की पृष्ठ भूमि में प्रेम के त्रिगुणमय रूप का चित्रण किया गया है जो उन्नत नैतिक आदर्शों की परम्परा के कारण दमित प्रवृत्तियों का अन्तर्निहित 'रिलवांस' बना हुआ है। समाज निरिद्ध प्रेम के कारण उत्पन्न अन्तर्द्वन्द्व की शारीरिकियों का जो चित्रण हम परवर्ती उपन्यासों में (दाल्तदास से लेकर शस्त्रन्द तक) पाते हैं उसका पूर्वामात्र 'बलेर की राजकुमारी' में हमें मिलने लगता है। शब्द के उपन्यासों की ही एक सहृदय संवेदनाशील नायिका अपने पति के प्रति सच्चे आदर और आन्तरिक प्रेम की भावना रखते हुए भी एक दूसरे व्यक्ति के प्रति गहन और मार्मिक प्रेम के आसर्पण का अनुभव करने लगती है। उसके सुकुमार हृदय में द्वन्द्व का कीड़ा घुमता है। उसका वह नया प्रेम पात्र भी उसे उसी तीव्रता से आहता है और उसके लिए अपना जीवन अर्पित करने तक को तैयार है, तथापि नायिका सहज शालीनतायुक्त उससे किसी भी प्रकार का सम्बन्ध स्थापित करने की तैयार नहीं होती। इधर उसका पति, जो उसे हृदय से चाहता है, अन्तर्द्वन्द्व से, किसी कारण से परिचित होकर आत्महत्या कर लेता है। पति की आत्महत्या से नायिका के आत्म पीड़न और परचाताप की सीमा नहीं रहती। यह यद्यपि प्रेमपात्र के आग्रह के अनुसार उससे सामाजिक दृष्टि से भी सम्बन्ध स्थापित करने के लिए स्वतन्त्र

हो जाती है, तथापि वह ऐसा नहीं करती, क्योंकि उसका मृत पति उसकी घोर आत्मिक स्थिति का कारण बनकर उससे और उसके प्रेमपात्र के बीच खड़ा हो जाता है। इसी द्वन्द्व में घुलती हुई अन्त में वह स्वयं भी मर जाती है।

प्रेम पीड़ित व्यक्ति और समाज तथा व्यक्ति और व्यक्ति के बीच के द्वन्द्व का खटम भानात्मक और माण्ड्य चित्रण उक्त उपन्यास में किया गया है। उसके बाद रूसो का युग आता है। रूसो ने प्रेम सम्बन्धी उपन्यास की त्रिकोणात्मक भूमि को यद्यपि नहीं बदला, तथापि उसे एक नये—रोमांटिक तथा दार्शनिक—वातावरण में लाकर खड़ा कर दिया। लाफायेत के जमाने तक 'शिवेल्स' प्रेम के महत्त्व पर अधिक जोर दिया जाता था, हालाँकि रोमांटिक वेदना का पुट उसमें दिया जाने लगा था। पर रूसो ने मालवीय अन्तः प्रकृति में उत्पन्न होने वाले प्रेम की उदात्त भावना का तादात्म्य प्रकृति प्रेम के साथ स्थापित करके रागात्मक प्रेम को एक बहुत ऊँचे भावात्मक स्तर तक पहुँचा दिया। साथ ही एक और बड़ी बात उसने की। उसने प्रेम के त्रिकोणात्मक द्वन्द्व को एक उदार दार्शनिक प्रकृति के विकास द्वारा मिटाने का सुझाव उपस्थित किया। अपने 'ला नूवेल एलोइस' नामक उपन्यास में उसने प्रेमी, प्रेमिका और प्रेमिका के पति इन तीनों को वड़े द्वन्द्वों के बाद अन्त में एक उदार और प्रगतिशील भावना से पूर्ण पारिवारिक स्नेह सूत्र में बाँध दिया है। मैं मानता हूँ कि इस प्रकार की 'दार्शनिकता' बड़ी आसानी से हास्यास्पद स्थिति में बदल सकती है, पर रूसो ने बड़ी चतुराई से उसका निर्वाह किया है।

रूसो के बाद औपन्यासिक प्रगति का बड़ा गेने ने उठाया। गेने के प्रथम उपन्यास 'वेदर' के तीव्र भावावेग में हम रूसो की ही रूमानी प्रकृति का परिचय पाते हैं, यद्यपि 'वेदर' के नायक की आत्मघाती प्रकृति में रूसो की द्वादीतीत 'दार्शनिकता' का नितात अभ्यास है। पर बाद वाले उपन्यासों में गेने रूसो के प्रभाव से एकदम मुक्त होकर औपन्यासिक विकास की एक नई ही संभावना को सामने लाया। उदाहरण के लिए, 'विलहेल्म माइस्टर' नामक उपन्यास की ही लीजिए, जो दो अलग अलग भागों में बँटा है। इस उपन्यास में गेने ने मध्यम परिवार के एक साधारणतः सुशाल नायक को लेकर उसे एक ऐसी सामाजिक पृष्ठभूमि पर खड़ा किया है जहाँ वह सचेत और मौखिक रूप से, तटस्थ दृष्टि से व्यक्ति और समाज के बीच के सांस्कृतिक सम्बन्धों के सुत्रों को खोजता हुआ विकास की एक निश्चित दिशा की ओर आगे बढ़ता चला जाता है। यह आश्चर्य ही है कि अपनी इस रचना में गेने ने शैली और विषय दोनों दृष्टियों से उपन्यास साहित्य के सम्बन्ध में जो एक विलकुल ही नई दिशा सुझाई, उसके भीतर बहुत ही नई-नई संभावनाएँ निहित होने पर भी किसी परवर्ती उपन्यासकार का ध्यान उस ओर नहीं गया। मेरा तो यह निश्चित विश्वास है कि भविष्य का कोई बड़ा उपन्यासकार 'विलहेल्म माइस्टर' की उपेक्षित शैली और विषय वस्तु को आगु युग के नये ढोंचे में ढालकर एक बहुत ही महत्वपूर्ण और युग विवर्तनकारी चीज साहित्य जगत् को दे सकेगा।

गेने के बाद विश्व उपन्यास की घाटा फिर एक बार जर्मनी से फ्रांस की ओर मुड़ गई, यद्यपि उसकी एक शाखा प्रिटे में जाकर स्वाट के ऐतिहासिक उपन्यासों के रूप में प्रवाहित हुई। स्वाट ने युवावस्था में गेने की दो एक रचनाओं का अनुवाद अंग्रेजी में किया था, पर वह विशेष रूप से गेने की ऐतिहासिक रूप के एक विशेष सीमित पहलू से प्रभावित हुआ था। मानव के ऐतिहासिक सांस्कृतिक विकास की जिस विषय पृष्ठभूमि को गेने ने अपनाया था और उस जमीन

पर लड़े होकर मनुष्य जाति की सर्वोत्तीर्ण भावी प्रगति के अनेक नये-नये वैज्ञानिक, साहित्यिक और दार्शनिक तत्वों का आविष्कार करके उन्हें एक सूत्र में पिरोकर उनकी जिन विराट सम्भावनाओं को और सचेत किया था, उनके महत्त्व को ठीक से समझ पाना स्वाट के लिए सम्भव न था।

हाँ, तो मैं कह रहा था कि गेटे के बाद विश्व उपन्यास की विकास-धारा फिर प्रगति की ओर मुड़ गई। स्ताइल ने, जो नेपोलियन के साथ रूस गया था और अनेक राजनीतिक क्रान्तियों में भाग ले चुका था, उपन्यास के क्षेत्र में एक नया ही स्वर सुन्नित किया। उसने अपने युग के पतनोन्मुख यूरोप का समाज का चित्रण एक बहुत बड़े कलाकार की चुमती हुई शैली में, बड़े ही सजीव रूप में किया। व्यक्ति और समाज के बीच के द्वन्द्व को उसने एक चतुर चित्तेरे की तरह जीवित चित्रों के रूप में उतारकर रखा दिया। समाज के लोह-चाप के नीचे दबे हुए, यूरोप का समाज की नींव की ईंट बने हुए, दलित वर्ग के पात्रों को उसने युग की सामूहिक तपेक्षा और उदासीनता के बीच में उभारकर रखा। पर इससे यह न समझना चाहिए कि उसने प्राचीनी उपन्यास साहित्य की प्रेम-सम्बन्धी परम्परा से नाता तोड़ लिया था। उस पर रूसी के समाज-संगठन सम्बन्धी विचार, साहित्यिक सिद्धान्त और कलात्मक प्रतिभा तीनों का सम्मिलित प्रभाव पड़ा था। स्त्री पुरुष के पारस्परिक प्रेम की प्रचंड आवेगपूर्ण परिस्थितियों के चित्रण में उसे बड़ा रस मिलता था, पर उस प्रेम को किसी प्रगतिशील सामाजिक आदर्श के सूत्र में बाँधने में वह असफल रहा।

स्ताइल के बाद बालजाक का आविर्भाव हुआ। उपन्यास के क्षेत्र में बालजाक की व्यापक प्रतिभा आज भी आश्चर्यजनक लगती है। अपने सम्पूर्ण युग की विविध रूपात्मक गलनशील प्रवृत्तियों जैसा सजीव और कलापूर्ण चित्रण उसने किया बैसा न उसके पहले किसी ने किया था न उसके बाद ही कोई दूसरा प्राचीनी लेखक कर सका। उसने समाज के किसी भी पहलू, किसी भी वर्ग और किसी भी प्रवृत्ति को नहीं छोड़ा। उसकी चित्रकारी कलात्मक प्रतिभा के साथ उसकी विश्लेषणात्मक बुद्धि का पूरा सहयोग रहता था, इसलिए वह स्वयं कभी रूसी या स्ताइल की तरह भावुकता के बहाने में नहीं बहता था, बल्कि एक स्वतन्त्र चेतन और दृष्टा की तरह अपने युग के मानवीय पतन, भ्रष्टाचार और प्रेम के क्षेत्र में भी एक ही नीचतापूर्ण स्वार्थमयी प्रवृत्तियों के सघर्ष से सम्बन्धित चित्र उपयुक्त रंगों के साथ उपस्थित करता चला जाता था। अपने एकाग्र प्रारम्भिक उपन्यास को छोड़कर उसने प्रेम की झूठी रुमानी महत्ता का राग कभी नहीं मिलाया।

पर यूरोप का प्रेम की तपस्विक उदात्त भावना की झुटाई की घोल जिन रूप में प्लोडरे ने अपने 'मादाम बोवारी' नामक विश्लेषणात्मक उपन्यास में खोली, उस रूप में दूसरा कोई प्राचीनी कलाकार न खोल सका। उसने एक नई टेक्नीक और नई तथा मँजी हुई शैली के प्रयोग से, तटस्थ दृष्टि से, अपने युग के 'पेरी यूरोप' समाज के स्वप्नों और हीन आकांक्षाओं की निरर्थकता, दो पात्रों के बीच में दबे हुए उनके वृष्टित वैयक्तिक तथा सामाजिक जीवन की असफलता का सफल चित्रण करके उपन्यास साहित्य को एक नई दिशा की ओर मोड़ा।

उसके पहले तथा बाद में, डिस्टर हुगो ने भी उपन्यास कला के क्षेत्र में कुछ नये प्रयोग किये थे। 'पेरिस का कुहरा' तथा 'अमागे' इन दोनों उपन्यासों में उसने समाज के निम्नतम स्तर के दलित तथा उपेक्षित पात्रों के जीवन के केवल दयनीय पहलू को ही चित्रित नहीं

किया, बल्कि उनके भीतर निहित मानवीय मर्यादा तथा आत्म गौरव की प्रवृत्तियों को भी व्यापक सामाजिक पृष्ठभूमि में उभारकर रखा, और इस प्रकार उपन्यास साहित्य की सामूहिक प्रगति में उसने एक बहुत बड़ा कदम उठाया। यह दूसरी बात है कि दूसरे फ्रांसीसी उपन्यासकारों—विशेषकर बालज़ाक और फ्लोबे—की छी बड़ी बारीकी से कटी छटी और मजी शैली उसके उपन्यासों में हम नहीं पाते। शैलीकार की दृष्टि से वह कविता के क्षेत्र में जितना बड़ा उस्ताद है उतना उपन्यास के क्षेत्र में नहीं।

जोला ने केवल प्रयोग के लिए एक नया प्रयोग किया। उसने अपने उपन्यासों में जीव विज्ञान के सिद्धान्तों के आधार पर मनुष्य की गहन रहस्यमयी अंतर्प्रवृत्तियों का ऐसा जोला, विशेषण और मूल्यांकन करना आरम्भ कर दिया और एक विशिष्ट दल के संगठित प्रचार द्वारा एक नये (नेचुरलिस्ट) स्कूल की स्थापना की, जो एक 'स्टैट' के सिद्धांत और कुञ्ज नहीं था। यह ठीक है कि अपनी कुछ रचनाओं द्वारा उसने अपने युग के पहले ही से गलित और मृतप्राय यूरोप समाज पर एक ठोकर और मारी, पर अस्त व्यस्त और जटिल सामाजिक जीवन की मूलगत समस्याओं के हल में उनमें कुछ विशेष दिशा निर्देशन या सुझान की आशा नहीं की जा सकती थी।

बालज़ाक आदि फ्रांसीसी उपन्यासकारों की कला का प्रमाण रूसी साहित्यकारों पर विशेष रूप से पड़ा, पर वह प्रभाव केवल ऊपरी सतह की प्रेरणा देने तक ही सीमित रहा। रूसी जमीन पर फ्रांसीसी कला के बीज पड़ने पर उनमें एक विचित्र, अदृश्यपूर्व और कल्पनातीत रासायनिक परिवर्तन देखने में आया और उनका विकास भी एकदम नये ही रूपों में, बड़ी ही तीव्र गति से होने लगा। रूस उस युग में सभी दृष्टियों से यूरोप के सबसे पिछड़े हुए देशों में गिना जाता था। चारयुगीन तानाशाही के लौह-चक्र के नीचे वहाँ का केवल जन जीवन ही बुरी तरह कुचला हुआ नहीं था, बल्कि सांस्कृतिक जीवन की धारा भी रेगिस्तानी नदी की तरह एकदम सूखी और सिमटी हुई थी। पर उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध के आरम्भ से वहाँ सहसा उपन्यास साहित्य का क्षेत्र इस तरह लहलहा उठा कि देखकर दुनिया चकित रह गई। ड्रॉनिव, दास्तयाय और डास्त्याएव्सकी ने औपन्यासिक कला के ऐसे ऐसे आश्चर्यजनक और एक से एक बहकर सुन्दर नमूने पेश किये कि अनुवादों को पढ़कर उनके फ्रांसीसी पुस्तकों के लड़के छूट गए।

रूसी कलाकारों ने यथार्थवादी कला की एक विलकुल ही नई शैली को अपनाया। उनका यथार्थ फ्रांसीसी आचार्यों के यथार्थ की अपेक्षा कई गुना अधिक सजीव, जीवन के अधिक निकट, अधिक सहज, अधिक स्पर्श, अधिक अनुभवगम्य और अधिक मार्मिक था। जीवन के अत्यन्त स्वाभाविक चित्रण और निर्दोष यथातथ्य वर्णन के साथ ही जटिल-से जटिल परिस्थितियों तथा सूक्ष्म से सूक्ष्म मन स्थितियों का निर्मम विश्लेषण करने की दक्षता का जैसा परिचय उन्होंने दिया वह भी उस युग के लिए अपूर्व और कल्पनातीत था। साथ ही उनको प्रतिभा की यह निराली विशेषता सकार के साहित्यकारों और साहित्यालोचकों के आगे आई कि घोर यथार्थवादी शैली को अपनाने पर भी रूसी उपन्यासकार उसी यथार्थवाद के भीतर से, अन्त-सलिला नदी की तरह, अत्यन्त स्वस्थ और आशाप्रद आदर्शवाद का उद्भावन और परिष्कृत कर सकने में पूर्ण सफल सिद्ध हुए। फ्रांसीसी यथार्थवाद और प्राकृतवाद ने उस युग के 'सच्चे' (अर्थात् नये) जीवन के पर्दा दर पर्दा उद्घाटन तक ही अपनी कला की उगाड़ता की सीमा

स्वयं निर्धारित कर दी थी। जीवन के उस कोरे यथार्थ चित्रण और विश्लेषण का प्रभाव पाठकों पर स्वभावतः इस रूप में पड़ता था कि जीवन के प्रति धीरे निराशा, निराग और घृणा की भावना मन के अणु-अणु में भर जाती थी। मानव-जीवन की वहीं तनिक सार्थकता भी है, इसका रसमात्र आभाव उन महान् आचार्यों की रचनाओं से प्राप्त नहीं होता था। रूसी कलाकारों के उपन्यासों में यथार्थ का चित्रण प्रगल्भी आचार्यों की अपेक्षा अधिक सचाई से और अधिक विशद तथा विस्तृत रूप से होने के कारण स्वभावतः नैराश्य और निराशा का वातावरण भी अधिक घनीभूत हो उठा, तथापि निराशा और नैराश्य की उस प्रकट धारा के नीचे उन्नत आदर्शों के प्रति विश्वास और जीवन के प्रति महान् आशा की अन्तर्धारा निरन्तर, अतिराम गति से प्रवाहित दिखाई देती थी। वह विशेषता इतनी बड़ी और इतनी गहरी थी कि वह निराशा-उपन्यास साहित्य की धारा को सहस्रों योजन आगे बढ़ा ले गई।

रूसी उपन्यासकारों ने जीवन के सूक्ष्म-से सूक्ष्म रूप से लेकर निराशा से निराशा रूप तक की छानबीन और परख करने, उसे समझने और समझने में कोई प्रयत्न उठा न रखा—विशेषकर टॉल्स्टाय और डोस्टोएव्स्की ने। इन दो उपन्यासकारों ने अपनी किन्हीं भी रचना में जीवन के चाहे किसी भी पहलू को लिया हो, अपने युग के वैयक्तिक, पारिवारिक अथवा सामाजिक जीवन के किसी भी रूप को अपनाया हो, उसे उन्होंने युग युग के सामूहिक मानव जीवन की निराशा-पृष्ठभूमि पर उतारकर रखा। यथार्थ जीवन के प्रतिदिन के संघर्ष और द्वन्द्व द्वारा उत्पन्न होने वाली पक्षितता, तुच्छता और विडुतियों की तनिक भी उपेक्षा न करके उन्होंने सामूहिक मानवीय चेतना के उत्तरोत्तर विकास सम्बन्धी अपने सहज विश्वास को कभी न बिगने दिया। मनुष्य जाति की शत-शत दुर्बलताओं, भूतों और भ्रातियों के पाशबद्ध महामानव मन के भीतर निहित आत्मिक शक्तियों की अतिम विजय पर उनकी आस्था बराबर बनी रही। उनका यह आधारभूत विश्वास अपने आप में इतना महान् था कि दैनिक जीवन की हीनता-जनित निराशा के अन्धकार में मदकने रहने वाले मागीसी कलाकारों को उन्होंने बहुत पीछे छोड़ दिया। यदि हम इस पान को ध्यान में रखें तो हम स्वभावतः इस निष्कर्ष पर पहुँचेंगे कि उन्नीसवीं शती का रूसी उपन्यास-साहित्य आज भी प्रत्येक दृष्टि से नया है और आगे भी नया ही रहेगा। उसके भीतर निहित अतल्लव सम्भावनाओं की पूरी छानबीन विश्व-साहित्यालोकक अभी तक नहीं कर पाए हैं।

इसके बाद गोर्की का युग आता है, जो अपने से पहले के रूसी उपन्यास की विकास-धारा को अलग छोड़कर एकदम नया मोड़ लेता है और एक भूतलतः नई दिशा को अपनाता है। रूसी घूर्णुआ समाज की गलनशीलता गोर्की के समय तक अपनी चरम सीमा को पहुँच चुकी थी। उस वर्ग के भीतर जीवन के विकास तत्वों का कोई चिह्न उसे अप्रतिष्ठ न दिखाई दिया। इसलिए वह एक ऐसे वर्ग के जीवन के चित्रण की ओर प्रवृत्त हुआ जिसका आत्मिक शक्ति स्रोत अभी तक अक्षुण्ण था, जिसके भीतर जीवन ने सहज, स्वाभाविक और स्वस्थ विकास की अन्तत सम्भावनाएँ अभी तक निहित थीं—भले ही उस जीवन का वास्तविक रूप एकदम अनगढ़ और प्रकट में जड़ रहा हो। गोर्की के साहित्य का अधिक महत्त्वपूर्ण अंग—विशेषकर कहानियाँ और उपन्यासों से सम्बन्धित अंग—सन् १७ की कान्ति के पहले ही लिखा जा चुका था। कान्ति के पहले ही वह, कुछ तो अपने प्रत्यक्ष अनुभव और कुछ अपनी अंतःप्रज्ञा द्वारा, इस महत्त्वपूर्ण

सत्य हो हृदयंगम कर चुका था कि आने वाले युग में केवल वही वर्ग सामूहिक मानव जीवन के मावी विकास के सूत्र को अपने हाथ में लेकर उसे आगे बढ़ा सकेगा जिसकी आत्मिक शक्ति के 'रिजर्वार' का तनिक भी क्षय अभी तक न हुआ हो, जो सामाजिक और आर्थिक दृष्टि से निरन्तर कुचने और दबाए जाने पर भी किसी रहस्यमयी भीतरी शक्ति की प्रेरणा द्वारा फिर फिर जी उठने की कला से परिचित हो। इसी बात को ध्यान में रखकर उसने मजदूरों, किसानों, गृहहीन आवारों तथा इसी कोटि के दूसरे लोगों को अपने उपन्यासों तथा कहानियों के चरित्रों के रूप में चुना। उसके मत से बूजुआ समाज ने अपने सांस्कृतिक विकास को चरम समाप्त स्थिति तक पहुँचाकर अपने घरे शक्ति स्रोतों का समाप्त कर दिया था, पर प्रोलेटेरियन वर्ग के भीतर उसने एक ताजगी पाई, जिसके एक कण का भी व्यय या अपव्यय तब तक नहीं हुआ था। उस वर्ग के लोगों का जीवन उस समय दयनीय प्रकट में अत्यन्त दयनीय और दुःशास्त्र था, तथापि उनके भीतर आत्म मर्वादा और आत्म गौरव की भावनाएँ, अपने निजी दायित्व के अनुसार, पूरी माना में वर्तमान थीं, और साथ ही अपने वर्ग के युग युगव्यापी दलन की अन्तर्निहित कलन भी। गोर्की ने उनके जीवन और चरित्र का चित्रण करते हुए, उनके चेतना के विविध स्तरों की खुदाई करने के बाद, उक्त दोनों प्रकार की भावनाओं को एक अत्यन्त कुशल कलाकार की तरह उभारकर रख दिया। गोर्की जानता था कि उक्त वर्ग के भीतर निहित आदिम शक्ति में विस्फोट उत्पन्न होने से चेतना का ज्वालामुखी हो फट पड़ेगा और आग की प्रचण्ड लपटों के साथ साथ पिपलती हुई घातुओं का द्रव भी बाहर फूट निकलेगा। पर साथ ही वह यह भी जानता था कि बूजुआ समाज की गलनशीलता के कारण मानव समाज के स्वस्थ सांस्कृतिक विकास का जो पथ बंद हो चुका है, वह केवल इसी विस्फोट की ज्वालामयी लीला द्वारा ही फिर से उन्मुक्त हो सकेगा। गोर्की को हम लोग मलत न समझें। उसने बराबर मनुष्य की आत्मिक शक्तियों के अन्वतर विकास पर जोर दिया है और मानवीय चेतना के निरन्तर उन्नयन और परिष्कार पर उसकी परिपूर्ण आस्था रही है। सामूहिक मानव के सम अम द्वारा भौतिक जीवन की समुन्नति पर पूरा जोर देते हुए भी उसने यह कभी नहीं माना कि मानवीय प्रगति की सीमा भी उसी भौतिक उन्नति की सीमा के साथ समाप्त हो जायगी। मनुष्य की निश्चिन्त रूप से उक्त सीमा को पार करके उसके परे भी जाना है, अरने इस अडिग निश्वास की घोषणा वह करते दम तक करता रहा। उसके प्रकट में नीरस लगने वाले उपन्यासों के आकर्षक जादू का रहस्य उसकी यही आस्था है।

रूस में जब बूजुआ समाज की सामाजिक समाप्ति के साथ साथ एक नई सांस्कृतिक चेतना के जननरूप एक नई औपन्यासिक कला का विकास होने लगा था, तब पश्चिमी यूरोप का बूजुआ समाज अपनी पुरानी संस्कृति के चरम हास का अनुभव करता हुआ मरता क्या-न-करता की-सी हताश स्थिति में कुछ ऐसे नये पथों को खोज रहा था जिनके माध्यम से वह अपने सांस्कृतिक तथा साहित्यिक अवशेष को क्रम से क्रम कुछ समय के लिए दबा सके। ऐसे अवसर पर उनके पास के लिए प्रायः का आविर्भाव हुआ। पश्चात्त उपन्यासकारों ने उसे एक नया शक्ति स्रोत मानकर, अपने को एकदम डूबने से बचाने के लिए पौरन उसका आश्रय पकड़ लिया। डॉ० एच० लारेन्स और बेन्स जोइस के उपन्यास इसी हताशवाद-धन प्रायश्चाद की देन हैं।

जो लोग मनुष्य की उन 'पशु प्रवृत्तियों' को घृण्य और निन्दनीय मानते हैं जो जीवन के मूल शक्ति स्रोत से सम्बद्ध हैं, मैं उन लोगों से सहमत नहीं हूँ। मनुष्य ने सम्प्रदा के विकास-क्रम में मानव प्रकृति की बहुत सी आदिम प्रवृत्तियों को दूषित उद्देश्यरूप उन्हीं दबाया है, जिसके फलस्वरूप आज के कृत्रिम जीवन के भीतर बहुत सी विवृति या आधुनी हैं। इस सत्य की उपलब्धि केवल प्रायश्च द्वारा ही पहली बार नहीं हुई है बल्कि बहुत पहले से ज्ञानी लोग उससे परिचित रहे हैं। प्रायश्च की विशेषता केवल इतनी रही है कि उसने इस सत्य की उपलब्धि की प्रक्रिया को निश्चित वैज्ञानिक रूप दे दिया। पर यदि इस (मनु) विज्ञान की यह प्रतिक्रिया होने लगे कि मनुष्य पशु स्थिति से अपने विकास की प्राकृतिक प्रगति का ही विरोध करने लगे और सम्प्रदा की कृत्रिमता से उक्तोक्त फिर से पशु प्रवृत्तियों की ओर लौटकर, उनमें पूर्णतया मग्न होने में ही जीवन की मूल सर्जना-शक्तियों की कार्यक्षमता मान बैठे तो इसका अर्थ यह है कि मनुष्य ने बदर से मानवत्व की ओर कदम बढ़ाकर बड़ी भूल की और फिर से उसे बदरत्व को अपनाकर उसी में समा के लिए गर्व हो जाना चाहिए और उससे आगे के विकास की सहज, प्रकृतिगत चेतना की ही सृष्टि के अन्त में डूबे देना चाहिए। डॉ० एच० लारेन्स के साहित्यिक जीवन की छत्रछाया में हमें इसी घनघोर प्रतिक्रियात्मक प्रवृत्ति का परिचय मिलता है। केवल डॉ० एच० लारेन्स ही नहीं, प्रायश्च से प्रभावित सारे पारश्चात्य साहित्य में हम, योन्नी-सी शैलीगत रदोबदल के साथ, इसी प्रवृत्ति की प्रधानता का परिचय पाते हैं।

बेम्स बोइस ने परम्परा से मिला एक बिलबुल ही नहीं शैली और नये रूप-विधान में कमाल गिलाया, इसमें संदेह नहीं। प्रायश्चोप अवचेतना के कई रुढ़ द्वारों में से एक ऐसे द्वार की कु की उसके कलाकार को प्राप्त हो गई जहाँ कैद की गई यौन चेतना सहज मुक्त होकर अवस्थाय शान्दिक अनुभूतियों के रूप में अविराम गति से प्रलय प्रवाह की तरह बाहर निकल आई। कला की दृष्टि से यह एक बहुत बड़ा चमत्कार था। 'युलिसीज' केवल इसी चमत्कार के स्मारक स्तम्भ के रूप में आज अवशिष्ट रह गया है, इससे अधिक कोई कार्यक्षमता उसकी न तब थी न आज है। मनुष्य की निरंतर विकासशील मूल सर्वनामिका चेतना की प्रगति में उसकी चमत्कारी कला ने तनिक भी हाथ नहीं बटाया, बल्कि उलटी गिरा की ओर लौटकर विचरनामक प्रक्रिया को अपनाया।

जैसा कि मैं पहले सकेत कर चुका हूँ, मनुष्य की सानूदिक अवचेतना के भीतर (प्रायश्चियन अवचेतना जिसके एक कण के बराबर भी नहीं है) सृष्टि के प्रचण्ड आदिम शक्ति स्रोत वर्तमान हैं—टीक उसी प्रकार बिध तरह पृथ्वी के गर्भ में कोयला, लोहा, धातुगत तेल, कोबाल्ट, यूरेनियम, योरियम आदि कच्चे माल के ऐसे भंडार भरे पड़े हैं जो आजके वैज्ञानिक युग की भौतिक उन्नति के मूल शक्ति स्रोत हैं। पर उन भूगर्भगत धातु पदार्थों की कोई उपयोगिता अपने-आप में नहीं है—क्योंकि कोयला अपने आप में केवल कोयला ही है, उससे अधिक और कुछ नहीं—मले ही उसके भीतर विकास की अनन्त सम्भाव्य शक्ति निहित हो। आवश्यकता इस बात की है कि उस बड़ और निष्क्रिय कोयले के भीतर छिपी शक्ति को वैज्ञानिक उपायों से निष्कासित किया जाय और फिर उस निष्कासित शक्ति को जीवन के उपयोगी क्षेत्रों में लगाया जाय। पर आज विज्ञान चूँकि उस निष्कासित शक्ति का दुर्बुध्दोग कर रहा है, इसलिए उससे कुछ, दुखित होकर यदि यह आवाज उठाई जाय कि कोयले से प्राप्त शक्ति को फिर से कोयले में ही

परिणत कर दिया जाय, तो कोयले की-सी बड़ता को प्राप्त होने की यह पौर पलायनवादी आकांक्षा जीवन से उन्मत्ताकर मृत्यु को बरख करने की विकृत प्रवृत्ति के अतिरिक्त और कुछ न मानी जायगी। मानवीय विकास की सहज प्रगति में सहायता देने वाली प्रवृत्ति यह होनी चाहिए कि कोयले से या दूसरे तत्वों से निष्कासित शक्ति किन उपायों से सामूहिक मानवीय कल्याण के लिये सदुपयोग में लाई जा सकती है इस बात की खोज निरन्तर की जाय।

डी० एच० लारेन्स, चेम्स जोइस तथा उनके साथी अथवा अनुयायी कलाकारों ने सम्य समाज में यौन-प्रवृत्ति के दमन के फलस्वरूप जो सामूहिक विकृतियाँ वृज्ज आ समाज में देखीं, उनसे वे इस तरह बोलता उठे कि यौन (सेक्स-) चेतना के आदिम (पशु-) रूप में अपने अहम् को पूर्णतया, नान रूप में, निमज्जित करके उसी के साथ एकाधार बन जाने का पाठ पढ़ाने लगे।

कहना न होगा कि इस प्रकार की आत्मघाती, विकास विरोधी और प्रगति विरोधी प्रवृत्ति जिन उपन्यासों द्वारा प्रतिपादित की गई हो, वे चाहे शैली और रूप की दृष्टि से कैसे ही चमत्कारपूर्ण क्यों न हों, अपने आगे वाले युग के अप्रवृत्त और प्रकाश-दर्शक वे कभी नहीं बन सकते। और न उपन्यास-साहित्य की उस अन्तर्घात के साथ उभरा किसी प्रकार का कोई सम्बन्ध हो सकता है जो मानवीय जीवन के असंख्य विरोधामासों के साथ साथ चलती हुई भी उन विरोधामासों की दृष्टि के मूल में निहित विराट् सामंजस्य के सूत्र में पिरोयी हुई, मानवीय चेतना के व्यापक समुन्नयन में सहायक सिद्ध होती है। लारेन्स और जोइस (विशेषकर जोइस) की चमत्कारपूर्ण असफलता से हम लोगों को यह सन्न मिलता चाहिए कि शैली और रूप के कलात्मक चमत्कार-मान से कोई रचना महान् नहीं मानी जा सकती। विश्व साहित्य में बहुतसी ऐसी रचनाएँ भी हैं जो रूप और शैली की दृष्टि से बहुत साधारण हैं, तथापि कई पीढ़ियों के साहित्यालोचकों के कसौटी में बेखरी और महान् उतरी हैं। इसका कारण केवल यही रहा है कि वे रचनाएँ मानवीय आत्मिक शक्तियों के निरन्तर विकास और मानवीय चेतना के उत्तरोत्तर उन्नयन के पथों को उन्मुक्त करने की ओर प्रयत्नशील रही हैं, न कि उन्हें रुद्ध करने की ओर। प्राचीन उदाहरण न देख मैं इस सम्बन्ध में अपेक्षाकृत नये ही उदाहरण पेश करूँगा। डी० एच० लारेन्स और चेम्स जोइस को आज न कोई साहित्यालोचक ही पूछता है न साहित्यकार। गोर्की यद्यपि शैली और रूप-सम्बन्धी सूक्ष्म सौंदर्य-कला में उक्त दो उपन्यासकारों की तुलना में कहीं नहीं ठहरता, फिर भी उनकी रचनाओं का महत्त्व आज भी एक स्वर से माना जाता है और आगे भी कई सुर्गों तक माना जायगा। मूल कारण इसका केवल एक ही है, और वह यह कि गोर्की ने बाहरी और भीतरी जीवन की विकृत-से-विकृत परिस्थितियों के बीच में भी ऐतिहासिक सत्य द्वारा परीक्षित उस महान् आत्मा को एक क्षण के लिए नहीं भुलाया जो मनुष्य की आन्तरिक शक्तियों के अद्भुत, सहज और प्राकृतिक उत्कर्षण की ओर हर हालत में टकटकी लगाए रहती है। विकृत वृज्ज आ नैतिकता से ध्वस्त मानवता को प्रकट में महाविनाश की ओर उन्मुख देखकर भी गोर्की का यह विश्वास एक क्षण के लिए भी कभी नहीं ढिगा कि सामूहिक नैतिक और आत्मिक पतन और भ्रष्टाचरिता के बावजूद मानवता नई-नई क्षमीयों को पकड़ती हुई अन्त में निश्चित रूप से विजयिनी सिद्ध होगी। अतएव कला की कोरी चोंचलेबाजी से (फिर चाहे उसका स्वर कैसा ही गम्भीर क्यों न हो) आत्मा का एक क्षण भी महान् है।

वृज्ज आ समाज अपनी सांस्कृतिक उन्नति की चरम सीमा पर पहुँचने के बाद गत्यवरोध

के कारण केवल परम्परा प्राप्त विश्वासों पर बनीं लग्न और यह भूल गया कि महासत्य निरन्तर विकासशील है और बीच में अधिक समय तक रुद्ध हो जाने से वह असत्य से आच्छादित हो जाता है। चूँकि विकास को बौधा नहीं जा सकता, इसलिए वह महासत्य असत्य को रुद्ध कलाशय में छोड़कर स्वयं नई नई जमीनों को काटता हुआ नई नई दिशाओं से प्रवाहित होकर आगे की बढ़ता चला जाता है।

स्वयं अपने ही द्वारा सृष्ट अवरोधों से घिरे बूजुआ समान के रुढ़िगत विश्वासों को—और कलत उसके अहम् को—सबसे पहला धक्का मैलीलियो के इस आविष्कार से लगा कि पृथ्वी स्थिर है और पृथ्वी चलती है। उन्हें जब यह बताया गया कि पृथ्वी सृष्टि का केन्द्र नहीं, बल्कि महाविश्व की तुलना में एक परमाणु के समान है, तब उसे मानवीय जगत् की लघुता (अर्थात् आत्म लघुता) का बोध हुआ। उसके बाद दूसरा भयंकर धक्का उसके रुद्ध (अतएव भूते) अहम् को तन लगा जब डार्विन ने अक्राव्य प्रमाणों से यह सिद्ध कर दिया कि मनुष्य सृष्टिकर्ता की एक विशिष्ट और सबसे अलग रचना नहीं है, बल्कि क्रमिक विकास से उसने इस स्थिति को प्राप्त किया है, और उसके पूर्व पितामह बदर थे। अपने बदरत्व की अनुभूति से उसका आत्म विश्वास बहुत बड़ी हद तक टूट गया। उसके बाद आया कार्ल मार्क्स, जिसने मानवीय प्रगति के अन्तर्निहित ऐतिहासिक तत्त्व की खान धीन द्वारा यह सिद्ध कर दिखाया कि बूजुआ समाज भौतिक प्रगति की दृष्टि से भी स्वयं अपने ही जालों में इस कदर जकड़ गया है कि अपने गले में अपने आप फाँसी का फन्दा डालने के सिवा उसके लिए दूसरा कोई चारा नहीं रह गया है।

सबसे अन्तिम और सबसे धातक धक्का बूजुआ समाज को दिया मायब ने। मायब ने मनोविश्लेषण को एक झुगठित, वैज्ञानिक आधार पर प्रतिष्ठित करके यह सिद्ध किया कि आज का सम्य मनुष्य जिन धार्मिक और नैतिक विश्वासों पर खी रहा है वे दमित यौन वृत्ति के ही विभिन्न प्रतीक हैं और मनुष्य की आज तक की सारी प्रगति दमित सेक्स जनित विवृतियों का ही इतिहास है। उसने बताया कि मनुष्य की सम्पत्ता केवल एक गहरी नकाब है और भीने नकाब के भीतर मनुष्य एकरूप नगा है। हालाँकि यह कोई नई बात नहीं थी और इस तथ्य से आतंकित होने का भी कोई कारण नहीं था, तथापि बूजुआ समाज अपनी सांस्कृतिक और कलात्मक नकाब का पर्दाकाश होते देखकर घुरी सरह घबरा उठा। इसकी प्रतिक्रिया उस पर यह हुई कि यह जैसे प्रायश्चित्त स्वरूप अपने को वर्षों अदृश्य से भी अधिक नगा करने पर तुल गया। लारेन्स और जोइस तथा उनके साथ के और बाद के 'अतिशयार्थवादी' कलाकारों के निरर्थक नगेपन का यही कारण है। यह नगापन जीवन के नये और स्वस्थ संचयन के लिए नहीं, बल्कि मानवत्व के विचयन के उद्देश्य से था। जैसे वे बोलताथे हुए कलाकार मायब से कहना चाहते हैं। "हम सम्य मनुष्य को सेक्स सम्बन्धी विवृतियों द्वारा व्याख्यित पुतळा मानते हो तो खो, हम सेक्स को उसके स्वरूप और आदिम रूप में अपनाते के लिए दंडर बन जाते हैं।" आज के विवृत युग के इन मननले कलाकारों ने यह नहीं सोचा कि मनुष्य की जीव विकास के क्रम में एक सीढ़ी पीछे से जाना सुस्पष्ट घोर पतन और हास है और मनुष्य के स्वस्थ सांस्कृतिक विकास के मूल्य पर सेक्स सम्बन्धी 'स्वस्थ' पारिवारिक प्रवृत्ति को मोल लेने के बराबर मूर्खता दूसरी बोर्ड नहीं हो सकती। आल्डस हक्सले ने अपने एक उपन्यास में आज के मनुष्य की इस बदरामिमुषी सेक्स प्रवृत्ति पर चुभता हुआ व्यंग्य कहा है।

फ्रायड ने यह तो दिखा दिया कि मनुष्य की धार्मिक, नैतिक और सांस्कृतिक सम्प्रदाय उसकी दमित यौन-वृत्ति की विकृति का परिणाम है, पर यह वह नहीं बता सका कि मनुष्य के स्वस्थ और सहज विकास के लिए स्वाभाविक और उपयुक्त पथ क्या है। और इस प्रकार एक बहुत बड़ा क्रूर परिहास वह मानवता के साथ कर गया। बड़े-बड़े कलाकारों तक को वह परोक्ष रूप से यह सुझाव दे गया कि जब मानवीय उन्नति के साथ सेक्स-सम्बन्धी विकृतियाँ एकरूप में जुड़ी हुई हैं तब चेतना को पशुत्व की ओर लौटाना ही श्रेयस्कर है और पशुओं की 'स्वस्थ' सेक्स-चेतना से कला के आदिम तत्वों को बटोर-बटोरकर 'अति यथार्थवादी' उपकरणों को जुड़ाते रहने में ही कला की मलाई है। फ्रायड के सिद्धांतों की कोई जास गलती नहीं है, पर उन सिद्धान्तों की सीमा अत्यन्त संकीर्ण होने के कारण अपने मानवीय विकास के सारे इतिहास को एक गलत परिप्रेक्ष्य (पर्सपेक्टिव) पर लाकर खड़ा कर दिया। प्रथम महासुद के बाद 'अति-यथार्थवादी' कला ने मानवत्व के गौरव को ठुकराकर पशु स्तर की चेतना को साधन नहीं बल्कि साध्य मानकर, अचेतना-लोक के विस्फोटक तत्वों से भरे अगाध भण्डार को अनियन्त्रित और खुली छूट देकर कलाकारों के एक बहुत बड़े वर्ग पर अपना जो व्यापक प्रभाव फैलाया वह बूझ-आसक्ति के हास और विघटन का एक और उलान निदर्शन था।

आज सार्न उसी बूझ-आसक्ति और सस्कृति की अन्वेषि किया कर रहा है। गैलीलियो के समय से लेकर आज तक जो चार बड़े धक्के बूझ-आसक्ति और संस्कृति पर पड़े उन चारों का अलग अलग तथा सम्मिलित, दोनों प्रकार का प्रभाव सार्न पर पड़ा। जीवन के प्रति घृणा और 'उत्काई' उसके उपन्यासों और नाटकों की प्रेरणा के मूल उपकरण हैं। उसके लिए जीवन एक 'निरर्थक वासना' है। सार्न की यह प्रतिक्रिया 'ट्रिप्लि' बूझ-आसक्ति प्रतिक्रिया है जिसकी उत्पत्ति बूझ-आसक्ति के इस ज्ञान और अनुभूति से हुई है कि उसके बड़े-बड़े सांस्कृतिक स्वप्न स्वयं उसी के निरंतर आत्म-संकोचन के कारण नष्ट हो चुके हैं। इसलिए जो थोड़े-बहुत स्वप्न खोप रहे गए हैं उन्हें भी निर्ममता से ध्वस्त करते चले जाने में उसे एक अप्राकृतिक, दानवीय उल्लास का अनुभव होता है। वैयक्तिक अहम् को सामूहिक अहम् से क्षिप्त करके समस्त, सामाजिक सम्बन्धों से अरने की अनग खींचते-खींचते त्रास के बूझ-आसक्ति लेखक या कवि ने अपने को इस तरह शून्य के बीच में लाकर खड़ा कर दिया है कि अन्तः विश्व के बीच में वह अपने को निरुद्ध अकेला पाता है। "रंग रंग से भरे जगत् में कवि का हृदय धकेला" यह आज के युग के बूझ-आसक्ति कलाकार की 'ट्रिप्लि' अनुभूति है। वह खोम्भकर अपने चरम एकाकीयन की इस अनुभूति को 'गर्व' के रूप में समाज के आगे पेश करता चाहता है और उसी खोम्भ के कारण सार्न के माध्यम से यह दार्मिक घोषणा करता है कि वैयक्तिक मानव सृष्टि के सारे नियमों से पृथक् मुक्त और 'स्वतन्त्र' है। उसकी यह 'स्वतन्त्रता' एक आत्मघाती पागल की अपने गले में स्वयं काँची लगाने की स्वतन्त्रता के अतिरिक्त और कुछ नहीं है, यह बात वह भूल जाता है। सार्न के सबसे प्रथम उपन्यास 'उत्काई' ('ला नोसे') से ही उसकी इस 'वैयक्तिक स्वतन्त्रता', समाज और संसार के प्रति उत्कट उपेक्षा—बल्कि विरक्त घृणा—और तन्त्रित उत्काई का परिचय सुस्पष्ट और असंदिग्ध रूप में मिल जाता है। उसके किसी भी उपन्यास या नाटक के पात्र जीवन के बीच के प्राणी नहीं हैं। वे या तो जीवन-नदी के उस पार के अप्राकृतिक अनुभूति-सम्पन्न प्राणी हैं या इस पार निरर्थक शून्य में उधाले भटने वाली छाया-रहित छाया-माएँ। अपनी

उस बड़, निश्चेष्ट और भयावह उदासीनता, अवसाद, खीम और असतोष की स्थिति से उबरने की आकांक्षा का एक कण भी उन अमानवीय लोक के चोत्रों में नहीं पाया जाता। उसी स्थिति में रहकर जीवन लोक के प्रति कष्ट घृणा की पुष्पधार द्वारा विपरीत पैन की निरंतर उगलते रहने में ही उन्हें विकृत आत्म तृप्ति प्राप्त होती है।

और, युग की यह विशेषता देखिए कि आज सारे सगर का पूरा आलेख-समाज (विश्व में कलात्मक योग्यता की कोई कमी आज भी नहीं है) सार्वांग छूया-लोक की अमानवीय निष्ठियों से अत्यन्त प्रभावित है, केवल किसी मरणोन्मुख, हताश और जीवन निक्षेपी युग और समाज में ही इस तरह की अस्वाभाविक प्रवृत्तियाँ पाई जा सकती हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि जूराँआ कला अपने हास की चरम स्थिति को पहुँच चुकी है और उन्मत्ता के क्षेत्र में उसके पतन का अन्तिम रूप निश्चय देता है। उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम दशक से लेकर आज तक जो भी नये मोड़ इस दिशा में लिये गए हैं वे उत्तरोत्तर मानवीय जीवन के सहज और स्वस्थ विकास के अधिकाधिक विरोधी और विद्वेपी सिद्ध होते चले गए हैं। कला की शैली में बर्तन-बर्तन नयापन और निरन्तर आना चला गया है, त्यों त्यों, ठीकी परिमाण में, भावनाओं में सकोचन और विकृति आती चली गई है। प्रागुक्त उन्मत्ता के प्रारम्भिक युग में स्त्री पुरुष के पारस्परिक प्रेमाकर्षण की त्रिभुज अनुभूति को लगन, त्याग और तपस्या की भी भावना के रंग से रंगने की प्रवृत्ति पाई जाती थी वह धीरे धीरे क्रम से जीव वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के अस्त्रों की चौर पाड़ का शिकार बनती हुई इस कष्ट कुम्प और कुत्सित स्थिति को प्राप्त होती गई कि अन्त में घृणा, श्लाघा और उबकाई के रूप में परिणत होकर रह गई। जीव विज्ञान और मनोविज्ञान का इसमें कोई दोष न था। दोष था कुछ विशेष प्राकृतिक कारणों से (जिन पर प्रकाश डालना यहाँ अप्रासंगिक होगा) जूराँआ 'आर्गेनिज्म' के भीतर उन्मत्त हुई रासायनिक विग्रह क्रिया का, जिस पर नये जीव विज्ञान और मनोविज्ञान की प्रतिक्रिया अत्यन्त घातक सिद्ध होने लगी। इससे भी दुःख बात यह थी कि समाज विज्ञान का कोई प्रमाण उस पर न पड़ा, जो जीव वैज्ञानिक और मनोवैज्ञानिक विश्लेषण को सतृलित आचार देकर उसे स्वस्थ और उपयोगी दिशाओं की ओर नियोजित कर सकता था। फल यह देखने में आया कि जिस तरह प्रेम-सम्बन्धी धारणा विच्छिन्न होकर, बिखरकर, अपनी उन्मत्त और विकृत स्थिति से कटते कटते पशुत्व की स्थिति से भी अधिक विशृङ्खल और विकृत हो गई, उसी तरह जीवन के सभी क्षेत्रों के सहज-सुन्दर विकास की धाराएँ रुक होकर, गलत दिशाओं की ओर लौटती चली गईं।

जूराँआ सम्प्रति के इस स्वाभाविक गलन, हास और अवरोध के बाद यह आशा की जानी चाहिए थी कि प्रोलेटेरियन उन्मत्ता-साहित्य लम्बे दम मस्ता हुआ उत्तरोत्तर उन्नति करता चला जायगा। पर इस बात के कोई लक्षण अभी तक नहीं दिखाई दिए। गोर्की की परम्परा प्राप्त होने पर भी प्रोलेटेरियन उन्मत्ता जो विकसित न हो पाया इससे साहित्यान्धकी को आमर्च्य होना कदापि स्वभाविक है, तथापि यदि तनिक गहराई से और सूक्ष्म दृष्टि से विचार किया जाय तो आश्चर्य के लिए कोई कारण नहीं रह जायगा। गोर्की ने उन्मत्ता-रचना में जो विशिष्टता प्राप्त की उसके कई कारण थे। उसके आगे एक तो कला-सम्बन्धी शैली और रूप-गठन की यह

बूझा परम्परा थी जो सदियों के परिभ्रम और प्रयोग द्वारा अपूर्व सुन्दर ढंग से निरूपित होकर निरार चुकी थी; दूसरे, उन बूझा रूखों लेशकों की परिपक्वता-प्राप्त रचनाओं की विरासत उसे प्राप्त थी जो केवल शैली और कला की दृष्टि से ही नहीं, बल्कि जीवन के व्यापार और गहरी भाव-बोध के साथ ही उसकी स्वस्थ विकास घाटी को अन्तर्गते हुए थे; तीसरे, उसकी प्रधान रचनाएँ उस युग में लिखी गई थीं जब प्रोलेटेरियन संस्कृति का निर्माण नहीं हुआ था, बल्कि वह स्वयं कच्चे धातु-पदार्थों से उस संस्कृति के निर्माण के प्रयत्नों में लगा हुआ था।

जब रूस में प्रोलेटेरियन राज कायम हुआ तब परिस्थितियाँ ही एकदम बदल गईं। नव निर्मित संस्कृति द्वारा प्रभावित और परिचालित प्रोलेटेरियन समाज के आगे कई परिस्थितियों के अनुकूल नये साहित्य के निर्माण के लिए कोई परम्परा ही नहीं थी। गोर्की का साहित्य इस सम्बन्ध में उनकी सहायता नहीं कर सकता था; इसका कारण यह था कि गोर्की की साहित्य-रचना के प्रधान युग में प्रोलेटेरियन राज कायम नहीं हुआ था, बल्कि उसके लिए सघर्ष चल रहा था। ये दो परिस्थितियाँ एक-दूसरे से मूलतः भिन्न हैं। इसलिए प्रोलेटेरियन संस्कृति के युग के साहित्यकारों को नये साहित्य के निर्माण के लिए स्वयं ही कच्चा माल खोजना या उपजाना पड़ा है और स्वयं ही, बिना किसी पिछने नमूने के, उस माल द्वारा नये नये नमूने तैयार करने पड़े हैं। इन कारणों से प्रोलेटेरियन साहित्य और संस्कृति में अभी तक परिपक्वता नहीं आ पाई है। इसका एक और महत्वपूर्ण कारण यह है कि सन् १७ या उसके कुछ बाद से लेकर आज तक रूस को अपनी आत्म-रक्षा के लिए कई बार सामूहिक विरोधी शक्तियों से लड़ना पड़ा है या लड़ने की तैयारियों करनी पड़ी हैं, जिसके फलस्वरूप अपनी नई संस्कृति के सहज विकास में एक-से-एक विघट विघ्न उसके आगे आते चले गए हैं। ऐसी हालत में केवल बचकाने ढंग का साहित्य ही बर्ताने पनप सकता था, जो कचरा काफी स्वस्थ है और एक नये मोड़ की सूचना देता है, तथापि अभी तक परिपक्व और पुष्ट नहीं हो पाया है। उनके समुचित विकास और पुष्टि के लिए कम-से-कम पचास वर्ष की परिपूर्ण शान्ति और स्थिरता चाहिए।

इन सब बातों से यही प्रमाणित होता है कि हम पाश्चात्य उपन्यास-साहित्य से किसी नये विकास की, नई शक्ति और नई स्फूर्ति दे सकने वाले किसी नये मोड़ की आशा अभी काफी समय तक के लिए नहीं कर सकते। वहाँ तक साहित्य और कला-सम्बन्धी प्रश्नों का सम्बन्ध है, मार्क्स, फ्रायड और सार्त्र तीनों की सीमाएँ हम देख चुके हैं। मार्क्स और फ्रायड ने अपने-अपने क्षेत्रों में बहुत महत्वपूर्ण काम किया है, और दो नये—क्यापि मूलतः भिन्न—दृष्टि-कोणों से जीवन और जगत् को समझने, देखने और उनका नया निर्माण करने की प्रेरणाएँ हमें दी हैं। पर दोनों का प्रभाव साहित्य पर जिस रूप में पड़ा है उससे किसी भी पाश्चात्य देश में ऐसे महान् उपन्यास की सृष्टि नहीं हो पाई है जो आज के विचित्र विरोधाभासों, विपन्नताओं और सामूहिक विवृतिवृत्तियों से पूर्ण युग में भी मानवीय चेतना को टेढ़े-मेढ़े रास्तों से अलग हटाकर, बोन के सहज विकास-पथ की ओर नये तिरों से नियोजित करके, जीवन के प्रति एक नई और स्वस्थ आस्था प्रदान करने में सहायक सिद्ध हो सके।

इसके लिए हमें प्राचीन देशों—विशेषकर भारत—की ओर मुड़ना होगा। इस देश के सम्बन्ध में साधारणतः यह धारणा लोगों में पाई जाती है कि प्राचीन काल से लेकर आज तक

इसका सांस्कृतिक दृष्टिकोण बराबर निराशागदी रहा है। पर विश्व जनों से यह बात पहले भी खिरी नहीं थी और आज भी नहीं है कि यह धारणा भ्रमात्मक है। यह ठीक है कि इस देश की भौगोलिक और राजनीतिक परिस्थितियाँ प्रारम्भ से ही ऐसी रही हैं जिनके कारण युग युग में यह निराशा की लूफानी लहरों की बाढ़ में बढ़ते बढ़ते बचा है : बड़ी-बड़ी औंधियों के बीच में उसे भटकना पड़ा है, फिर भी किसी रहस्यमयी अन्तरीय आस्था का प्रकाश उसे निरन्तर मूल जीवन के वास्तविक विनास का केन्द्र पथ दिग्गता चला गया है। महाभारत के जमाने में ऐसी ही औंधी आई थी, जब न संस्कृति के प्रवर्तकों को और न जनता को ही कोई पथ सूझ पाता था। विविध क्षेत्रों के राजनीतिक उत्थान पतन, सामाजिक वैयग्य, नैतिक विरोधाभास और सांस्कृतिक संकट की एक दूसरे से घुरी तरह उलझी हुई जटिल परिस्थितियों के बीच में कहीं कोई कूल निराशा नहीं दिखाई देता था, किसी एक मुनि का भी बचन प्रमाण नहीं लगता था और 'धर्मस्य तत्र निहितं गुरावाम्' मान्य होता था। ऐसे अन्तर पर महाभारत का कवि आया। उसने एक महान् उपन्यासकार की तरह कुछ विशिष्ट चरित्रों की अवतारणा करने उनके माध्यम से अपने सारे संकटपूर्ण युग की विकट से विकटतर और जटिल से जटिलतर परिस्थितियों का निराद, यथार्थ और सूक्ष्म चित्रण पुस्तानुपुस्त विरलेषु के साथ किया। इस प्रकार धनधोर निराशा के वातावरण की चरम नाटकीय स्थिति का प्रदर्शन करते हुए भी उसने अपने भीतर की सुदृढ़ आस्था के प्रकाश को एक पल के लिए भी नहीं बुझने दिया, उसके मानवीय धर्म की अन्तिम विजय के प्रति अपने अट्टिग निरास को एक क्षण के लिए भी नहीं टहने दिया। भयंकर से भयंकर औंधियों पहराती चली आँगी और निरव को लीलने की धमनी टँगी, आ चिर-विकासशील और सर्वजयी मानवीय आत्मा के आगे उन्हें अन्त में झुकना ही पड़ेगा; निरव विध्वंसक शक्तियों प्रलय के-से उलकापान और घमनात करेगी, पर चिर-शान्ति की लोभ में निरन्तर प्रचलशील मानवता अन्ततः उन विनाशशील शक्तियों का परिपूर्ण नियन्त्रण करके ही रहेगी— यह महासन्देश महाभारतकार ने निरव को दिया।

जब जब सामूहिक निराशा से भरे संकटपूर्ण अवसर इस देश में आये तब तब किसी न-किसी महाकवि का अविर्भाव हुआ और उसके मुँह से महान् आस्था की वाणी हमने सुनी। जब शकों (अथवा गुप्तकाल में हूणों) का सगदित आक्रमण इस भूमि पर हुआ तब कालिदास का आनिर्भाव हुआ और उस देश-वासी धनधोर निराशा के वातावरण में जनता ने महापराक्रमी शकुन्तियों के विजय अभियान की अपूर्व स्फूर्तिदायक गाथा सुनी। जब सोलहवीं शती के अस्त व्यस्त वातावरण में जनता भूखों मर रही थी, निराशा और हीनता की भावना ने उसे "कहाँ जायँ का करी ?" की प्रश्नात्मक स्थिति में लाकर खड़ा कर दिया था, जब जीवन की उपयोगिता और महामानव की उच्चाकाशाओं के सम्बन्ध में सारी आस्था जन मन से विलीन होती चली जा रही थी, तब तुलसी के राम का अपूर्व बल सबको मिला। उसी प्रकार ब्रिटिश शासन के लोह-चाप के नीचे जब भारतीय जनता घुरी तरह कुचली जा रही थी और उसकी आत्म लघुता की भावना चरम सीमा को पहुँच चुकी थी तब रवीन्द्रनाथ ने केवल अतरीय आनन्द के उद्बोधन द्वारा ही नहीं वरन् "मा मे." के प्रबुद्ध बोध से मानवीय आत्मा के अतरीय गौरव का ऐसा महामन्त्र फूँका जिसने कई युगों तक के लिए जन चेतना को एक नई स्फूर्ति का नया सम्बल प्रदान किया।

केवल कविताओं में ही नहीं, रवीन्द्रनाथ के उपन्यासों में भी हम उसी उद्बुद्ध चेतना,

मानवीय आत्म-तत्वों के चिर-विकास के प्रति उसी निश्चित आस्था का स्वर गूँजता हुआ पाते हैं। जब यूरोपीय बूर्जुआ संस्कृति और बूर्जुआ कला कृष्ण शय्या पर पड़ी-पड़ी कराह रही थी और सारे पाश्चात्य साहित्य के एक एक शब्द है निराशा, अनास्था और अविश्वास की चीखें निकल रही थीं तब दलित देश की घोर दयनीय परिस्थितियों के बीच में अपमानित और निर्यातित होता हुआ भी रवीन्द्रनाथ का 'गोरा' महामानवत्व की महावाणी प्रचारित कर रहा था। रवीन्द्र-नाथ ने 'गोरा' और 'घरे बाइरे' में (जिसकी बहुविध प्रशंसा करने पर भी मोर्क को तृप्ति नहीं हुई थी) अंतर्जीवन और बाह्य जीवन के व्यापक तत्वों के सामाजिक सम्मिश्रण और समन्वय द्वारा विश्व-उपन्यास साहित्य को निश्चित रूप से एक नया और महत्त्वपूर्ण मोड़ दिया था।

रवीन्द्रनाथ के बाद शरत्चन्द्र की बारी आई। जहाँ तक विशुद्ध औपन्यासिक कला और औपन्यासिक रस का प्रश्न है, शरत्चन्द्र ने रवीन्द्र युग से प्रगति ही की, पर जब सर्वोत्तम परिपूर्णता और व्यापकता का प्रश्न उठता है तब शरत्चन्द्र रवीन्द्रनाथ के आगे कहीं ठहर नहीं पाते। शरत्चन्द्र महज जीवन रस के रसिक थे, जो उन्हें तत्कालीन वर्ग समाज के पारिवारिक और सीमित सामाजिक दायरे के भीतर ही प्राप्त हो सकता था। उन्होंने उस पारिवारिक तथा सामाजिक सृष्टि द्वारा अपने युग के समाज में एक प्रगतिशील चेतना की लहर अवश्य दौड़ाई, पर उनकी प्रतिभा एक विशेष समाज के युग-सत्य तक ही सीमित होकर रह गई, उस विशेष युग और विशेष समाज के माध्यम से युगातीत और समाजातीत व्यापक सत्य की ओर वह उन्मुख न हो सकी। शरत् के 'देवदास' या 'श्रीवान्त' एक विशेष युग के विशेष समाज की उपज हैं, और उस विशेष युग और विशेष समाज की समाप्ति के बाद उनका कोई अस्तित्व नहीं रह जाता। पर रवीन्द्रनाथ का 'गोरा' किसी एक विशेष युग और विशेष समाज की उपज नहीं है। उसका रक्त सोलहो आना आयरिश है और उसका पालन पोषण पैदा होने के बाद से ही एक कट्टर भारतीय परिवार के बीच में होता है। वह छात्र-जीवन के कुछ बाढ़ तक अपने को परिपूर्ण भारतीय समझता है, देश के धार्मिक, सामाजिक तथा राष्ट्रीय आन्दोलनों में पूरा भाग लेता है और जेल जाता है। इन सब संघर्षों के बाद अंत में जब उसे किसी विशेष घटना के फलस्वरूप अस्मात् यह पता चलता है कि वह भारतीय नहीं आयरिश है, तब उसके आगे वृद्धतर मानवीय सत्य उद्घाटित होने लगते हैं। इसलिए 'गोरा' किसी एक विशेष देश, जाति, समाज या युग के संकीर्ण दायरों के भीतर सीमित नहीं है। वह युग युग की नियमताओं और विरोधाभासों के बीच में महासत्य की चेतना को निरन्तर आगे बढ़ाती रहने वाली चिर प्रगतिशील मानवात्मा की चिर-विद्रोही शक्ति का प्रतीक है।

फिर भी शरत् के युग-सत्य के भीतर युगातीत सत्य के बीजों का एकदम अभाव था, ऐसा मैं नहीं मानता। उनके 'शेष प्रश्न' में हम वह बीज पाते हैं।

शरत्चन्द्र के बाद विश्व-उपन्यास-धारा की एक महत्त्वपूर्ण शाखा हिन्दी-जगत की पुरानी और अपेक्षाकृत उत्तर भूमि की काटती हुई आई और एक काफी बड़े क्षेत्र को सींचने लगी। प्रेमचन्द उसी अपेक्षाकृत नई मिट्टाई की उपज थे। प्रेमचन्द ने शरत्चन्द्र के पारिवारिक दायरे से हिन्दी-उपन्यास की मुक्त अवश्य किया और उसकी सामाजिक परिधि की भी काफी बढ़ाया, पर उनके उपन्यासों में न शरत्चन्द्र की कलात्मकता थी न रस-परिपाक; न शैली की वह स्वाभाविकता

यी, न रूप गठन का वह चमत्कार। फिर भी गाँवों के सरल जीवन के सहज चित्रण में उनकी विशेष कुशलता किसी भी हालत में उपेक्षणीय नहीं है और उसी ग्राम्य-जीवन की सहज अनुभूति से उत्पन्न नैतिकता के स्वामाधिक उच्चार से उन्होंने भारतीय बृजुआ समाज की कृत्रिम नैतिकता को जो धक्का दिया, वह भी एक बड़ा प्रगतिशील कदम था। पर इन सब विशेषताओं के बावजूद वह भी युग सत्य से ऊपर न उठ पाए—उठते-उठते रह गए।

प्रेमचन्द के बाद के हिन्दी-उपन्यास के सम्बन्ध में कोई राय देना अभी खतरे से खाली नहीं है—विशेषकर मेरे लिए, जब कि मैं स्वयं प्रेमचन्दोत्तरयुगीन उपन्यासकार हूँ। यह आज के युग की एक विचित्र और ध्यान देने योग्य विशेषता है कि प्रेमचन्द के बाद वाले औपन्यासिक युग को आरम्भ हुए आज प्रायः सत्ताईस साल हो चुके, पर अभी तक उसका ठीक-ठीक क्या साधारण लेखा-जोखा भी हमारे आलोचकगण नहीं कर पाए। केवल कुछ पिसी-पिटार्ई, पिटी-पिटार्ई और बहु-भाषित उक्तियों बीच-बीच में किसी-न किसी आलोचक द्वारा उनके सम्बन्ध में दुहरा दी जाती हैं। इस विशेष युग के उपन्यास-साहित्य को जो अभी तक यथार्थ परिश्रेष्ठण में नहीं रखा जा सका है उसके कई कारण हैं। पुराने आलोचक उसके गम्भीर महत्त्व को समझने में निपट असमर्थ थे। उसकी जमीन ही उनके लिए एकदम नई थी। इतिहासात्मक उपन्यास की परम्परा में पले हुए अपने बचवाने टंग के आलोचनात्मक मानों द्वारा वे उस नई प्रवृत्ति की गहराई की माप-जोख नर ही नहीं सकते थे। अधिक-से-अधिक वे उसे “पारचात्य घारा से प्रभावित गंदा और अरक्षील साहित्य” कहकर आत्म-संतोष कर लेते थे। उनके बाद जो नये आलोचक आये वे प्रेमचन्दोत्तर युग के उस उपन्यास-साहित्य की एकदम नई विशेषताओं का अध्ययन समाप्त भी न कर पाए थे कि द्वितीय महायुद्ध की परिस्थितियों ने उनका ध्यान पारचात्य साहित्य के कुछ नये-नये, छिद्रपुट (विन्तु स्थायी महत्त्व से एकदम रहित) प्रयोगों की ओर आकर्षित कर दिया। प्रेमचन्दोत्तर युग के हिन्दी उपन्यास गहरी और ठोस जमीन पर खड़े होने के साथ ही जीवन की ऐसी जटिलता को अपने भीतर समाहित किये हुए थे और उस जटिलता के सूक्ष्म से-सूक्ष्म विश्लेषण द्वारा जीवन के महाकव्यों के उद्घाटन के ऐसे महत्त्वपूर्ण महाप्रयास में संलग्न थे कि तनिक भी बहाना मिलने पर उनसे कतराकर निकल जाने में ही नये आलोचकों ने अपना श्राव्य देखा। क्योंकि उन उपन्यासों का मूल्यांकन और विवेचन घोर परिश्रम-साध्य था और उसके लिए आलोचना के प्राचीन सिद्धान्तों से लेकर नवीनतम मानों के गहरे अध्ययन की आवश्यकता के अतिरिक्त युग-युग के जीवन और साहित्य की व्यापक पृष्ठभूमि के गहन ज्ञान, वर्तमान युग के जटिल जीवन के समुचित विश्लेषण और भावी युग के जीवन के सम्यक् अनुमान की अपेक्षा थी। इसलिए स्वभावतः उससे कतराकर निकल जाने, उसे उपेक्षित ही छोड़ देने और युग-वैशन द्वारा विकसित नये-नये, सहज साध्य, छिद्रपुट प्रयोगों के पर्यवेक्षण की ओर मुक्तने में ही उनका बहपाय था।

पर वह उनकी बड़ी भारी भूल थी। उक्त विशेष युग के उपन्यास-साहित्य को ‘बाइपास’ नरके निकल जाने का प्रयत्न अन्ततः टेढ़ी छोर सिद्ध होकर रहेगी। सन् १५४ में मैं यह भविष्यवाणी कर रहा हूँ जो सन् १६४ में स्वतः सिद्ध हो जायगी। अभी कुछ समय के लिए उसकी उपेक्षा आसानी से की जा सकती है, क्योंकि अभी युग का ध्यान कई विभिन्न दिशाओं

की ओर केन्द्रित है। पर बल्की ही वह समय आया जब युद्धकालीन या युद्धोत्तर अमेरीकी, अमरीकी, इटालियन या फ्रांसीसी साहित्य के वैयक्तिक जीवन सम्बन्धी छिटपुट प्रयोगों की लज्जेदार कला की सीमा तक पहुँच जाने पर हमारे नये आलोचकों के लिए आगे का रास्ता एकदम चट्टानी दीवार से रुद्ध हो जायगा। और तब उन्हें नई दिशा खोजने के लिए फिर लौटकर हिन्दी के उसी उपन्यास-साहित्य की ओर आना होगा जिसे वे युग के भूटे चक्री और पैशनों की ओट में सहज उपेक्षणीय मानते थे। खररे का पूरा अनुभव करते हुए भी मैं इतना कह देना चाहता हूँ कि प्रेमचन्दोत्तर-कालीन हिन्दी-उपन्यास निर्व्व उपन्यास-साहित्य के एक बहुत ही महत्त्वपूर्ण और युग विवर्तक नये मोड़ की सूचना है।

इतना कह चुकने के बाद मैं उस प्रश्न पर विचार करने की स्थिति में आता हूँ जिसकी ओर मैंने प्रारम्भ ही में संकेत किया था—अर्थात् निर्व्व उपन्यास के मरिष्य का सम्भावित रूप क्या होगा। चूँकि जिनका कहा था चुदा है उसके भीतर भावी महत्त्वपूर्ण उपन्यास के सम्बन्ध में आनुमानिक संकेत ढाँसी दिये जा चुके हैं, इसलिए अब उस प्रश्न का उत्तर बहुत कम शब्दों में आसानी से दिया जा सकता है।

मेरी यह निश्चित धारणा है कि मरिष्य में जिस महा-उपन्यास का—आधुनिक उपन्यासों की परम्परा का अन्त करने वाले उपन्यास का—आविर्भाव होगा उसमें प्रायः उन सब युगों का एमन्वय रहेगा जो विशेष विशेष समय के युग विवर्तक उपन्यासों में वर्तमान रहे हैं। और, उन विशेषताओं के अनिर्व्विक्त, उसमें पिछले युगों के सभी महत्त्वपूर्ण उपन्यासों की अन्तर्भाव-धारणें साधनिक रूप में समन्वित और विलिखित होकर उन सभी भिन्न भिन्न एक नई ही भावधारा का उद्भावन करेंगी और आज तक की परम्परा से भिन्न एक नये ही रस का स्रोत बहायेंगी।

अपनी बात को अधिक स्पष्ट करने के लिए मैं फिर कह दूँ कि मरिष्य का वह महा-उपन्यास नवीन शैली निर्माण और नये रूप-गठन की दृष्टि से सुन्दरतम होगा। श्री दुष्य के प्रेम की वैयक्तिक अनुभूति को उसमें किसी भी रूप में तनिक भी महत्त्व नहीं दिया जायगा। न उस तरह के प्रेम की तथाकथित 'स्वर्गिक चेतना' की महत्ता उसमें परिलक्षित होगी, न मनोवैज्ञानिक विधि से उसकी विकृतियों का ही विश्लेषण रहेगा। प्रेम-सम्बन्धी चेतना की वो मूल प्राकृतिक धारा सभी पारिवारिक, सामाजिक तथा धनार्थक मानवीय सम्बन्धों में सूक्ष्म अन्तर्धारा के रूप में वर्तमान पाई जाती है, अन्तर और बाह्य प्रकृति के मूल तत्वों से जिसका युग युग से सहज सम्बन्ध रहा है, जो आज की विविध विद्वत्ताओं और विशेषज्ञताओं से पूर्ण युग में ऊपर से एकदम विच्छिन्न और विकृत रूपों के पत्तों की ओट में छिपी होने के कारण अस्तित्वहीन-सी लगती है, उसका परिलक्ष्य उसमें जीवन रस से झुली मिली एक नई ही शैली द्वारा किया जायगा। ब्रूँआ सत्कृति की विरासत में प्राप्त वो एकांत अद्वय चेतना आज के बौद्धिक मनुष्य को निर्व्व-मानवत्व से छिन्न करके उसे विनाश के महागह्वर में टपेलने के लिए तत्पर है, उसका निर्व्व-मानवत्व से पुनर्स्थापन कैसे हो सकता है, इसका सुझाव उस नये उपन्यास के स्वाभाविक जीवन-चित्रण के भीतर निहित रहेगा। ब्रूँआ समाज की युगों की साधना द्वारा प्राप्त संस्कृति के उन्नततम रूप का सहज साधनिक सम्बन्ध या विलयन नव विकसित प्रोलेटेरियन संस्कृति के साथ

किस सहज और मंगलमय रूप में हो सकता है उसका आभास भी उस नये उपन्यास में किसी न-
 किमी रूप में रहेगा, ऐसा अनुमान मैं लगाता हूँ। आज ससार के विभिन्न वर्गों, विभिन्न
 राष्ट्रों और विभिन्न सांस्कृतिक समूहों के बीच जो परस्पर विष्वसक सघर्ष चल रहा है उसकी
 अनिसर्य समाप्ति मिन प्राकृतिक नियमों के अनुसार होकर रहेगी, उसका भी सकेन उस उपन्यास
 में निहित जीवन धारा के सहज स्वरूप के मोतर से प्राप्त होगा। सन्धे में वह महा उपन्यास
 कुण्डा, निराशा, धृणा और उबकाई से बहुत दूर, जीवन के आदिकाल से लेकर आज तक के
 सहज स्वस्थ, चाहा और अन्तरीण विकास पथ पर स्थित रहेगा और आज के युग के समस्त द्वन्द्वों
 और प्रतिद्वन्द्वों से परे, प्रकृति की मूल धारा से सम्पन्न, जीवन के आनन्द की अनुभूति से लुब्ध
 हुई महान् आस्था की वाणी की अपूर्व कला के माध्यम से उसी तरह प्रसारित करेगा जिस प्रकार
 बसंत में खिलने वाले फूल सारी प्रकृति में, सहज रूप से, चारों ओर के वातावरण में परिमल
 बिखेरते हैं।

अन्त में एक सकेत और कर दूँ कि जिस आनुमानिक उपन्यास का उल्लेख मैंने किया
 है उसका चरित नायक, नायिका या पात्र पात्रियों किसी विशेष देश या विशेष समाज की विशिष्टता
 से सम्बन्धित न होकर सभी-द्विनाय के 'गोरा' की तरह विश्व मानवत्व के प्रतीक होंगे।

और इस प्रकार के उपन्यास के लिए उपयुक्त जमीन आज हमारे देश में तैयार है,
 क्योंकि इस प्रकार की निरवज्ञानी अनुभूति की परम्परागत सांस्कृतिक प्रेरणा केवल इसी देश को
 प्राप्त है, और युग की विषमता और निरोधभास के मारे प्रतीक भी आज इसी देश में हिमदले
 बले आ रहे हैं। इसलिए जो यह स्वर्णिम अवसर हम लोगों—भारतीय उपन्यासकारों—को
 प्राप्त हुआ है उसे यदि हम अपनी लापरवाही से गवाँ दें तो वह उड़ी भारी ऐतिहासिक
 चूक होगी।



मराठी रस-मीमांसा : नई दिशाएँ

मराठी भाषा में साहित्यालोचन पर विभुन, विविध और विशाल साहित्य है। 'वाङ्मयीन टीका', जैसे कि मराठी में साहित्य समीक्षा को कहते हैं, 'निबन्धमाना' का विष्णुशास्त्री चिपलूणकर के जमाने से और उससे पहले से चली आ रही है। सबसे नवीनतम ऊहापोह अमरावती के विद्वान् प्राध्यापक गणेश त्र्यंबक देशपांडे द्वारा मुई मराठी साहित्य रस को और से इस वर्ष 'शामन मल्हार न्गारयन्माला' में 'आपलें साहित्य शास्त्र' (हमारा साहित्य शास्त्र) विषय पर किया गया। इस विशाल साहित्य का सम्पूर्ण ऐतिहासिक संपरीक्षण एक छोटे से लेख में सम्भव नहीं है। फिर भी हिन्दी पाठकों की जानकारी के हेतु जो भी मैं संकलित कर पाया हूँ, प्रस्तुत है। लेखक सम्पूर्ण जानकारी देने का दावा नहीं करता। प्रस्तुत लेख में पढ़ने कुछ इतिहास देकर ग० त्र्य० देशपांडे का विवेचन अन्त में विस्तार से दिया गया है।

विष्णुशास्त्री चिपलूणकर के 'वाङ्मय विषयक निबन्ध' ग्रन्थ में मुझे किन्तु अन्तरण मिला जिससे स्पष्ट होगा कि ठनीठनी शताब्दी के अन्तिम चरण में भी मराठी साहित्य समीक्षकों की दृष्टि किन्ती मर्मग्राहिणी थी। 'निद्रत्व और कथित' नामक निबन्ध में विष्णुशास्त्री कहते हैं— "बाह्य प्रकृति का वर्णन जब करना हो तो किसी प्रदेश की चढ़ी भर स्वरूप अपनी छाँसों से देखकर जो उसके सम्बन्ध में कल्पना जागरित होगी, वह वैसी ही नवशों से या वर्णनों से बहुत दिनों तक सन्तुष्ट करने पर भी नहीं होगी। वही बात अंत सृष्टि की भी है। अमुक रस के विषय में साक्षात् अनुभव से जो स्वरूप धारणा होगी वह बिरे सूखे वर्णन के परावर पठन से भी यदि हो भी सके तो बहुत अस्पष्ट होगी। सारांश, दक्षिण के क्षिप्त अथवा रसिकज के लिए भी विद्वत्ता धिक्कृत कारण नहीं है।" बल्कि वे दोनों स्वभावतः विरल हैं ऐसा ही कहना चाहिए।" यह विवेचन मराठी में सन् १८६६ में किया गया है। चिपलूणकर ने बताया था कि निद्रत्व और 'अग्नि' का 'ज्वाँ' निश्चित कार्यकारण-सम्बन्ध नहीं है। कालिदास, लघुनाथराव, मिहिरन, 'शैरन्' (शैरन् को उन्होंने ऐसे ही लिखा है) बड़े पण्डित और उत्तम कवि थे, जब कि शेक्सपीयर, बर्न्स या तुकाराम एकदम जुलाहे कविरों की तरह निरक्षर नहीं तो कम से कम अनपढ़ तो थे ही। कुछ उदाहरणों में निद्रत्व की अधिष्ठता ने कवित्व को कम ही किया है यही सिध्दो या लोचन में।

काव्यशास्त्र का इतिहास-मात्र लिखा। कालानुक्रम से सब ग्रन्थों की सूची देना तो असम्भव-
प्राय है फिर भी कुछ प्रमुख ग्रन्थों का परिचय मैं देना चाहता हूँ जो १६३० से पहले लिखे गए
और जो उनके बाद लिखे गए।

१६१५ में पूना से 'काव्य-चर्चा' नामक एक लेख संग्रह प्रकाशित हुआ जिसमें विभिन्न
कवियों के रसग्रहण और काव्य सम्बन्धी कुछ महत्त्वपूर्ण प्रश्नों पर विभिन्न विद्वानों के लेख थे।
हिन्दी में नन्ददुलारे वाजपेयी द्वारा सम्पादित 'साहित्य सुषमा' का पाठकों की स्मरण होगा
जिसमें निरालाजी का 'भारतीय काव्य दृष्टि' नामक अनुपम निबन्ध है। कुछ इसी प्रकार का यह
संग्रह था। यद्यपि शैली बहुत कुछ रुढ़िवादी और परम्परीय है फिर भी विचारों के लिए बहुत
सा साध इस ग्रंथ में है। १६१६ में भी ना० बनहट्टी का 'मयूर काव्य-विवेचन', १६१६ में
वासुदेव गोविन्द आपटे का 'सौंदर्य अणि ललितकला', १६२१ में हरिनारायण आपटे का 'विदग्ध
वाङ्मय' ऐसे ही महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ थे जिनमें सौंदर्य समीक्षा और रस-ग्रहण के विभिन्न सिद्धान्तों
की सामने रखा गया था। इन विवेचनों के साथ-ही-साथ पा० बा० काव्ये का 'संस्कृत साहित्य-
शास्त्राचा इतिहास' प्रकाशित हुआ। और उसी कालखंड में निर्णयसागर, मुंबई से संस्कृत के
मूल काव्य शास्त्र-विषयक ग्रन्थों के सटीक प्रामाणिक संस्करण भी प्रकाशित हो रहे थे, यथा
१६१६ में मुकुट की 'अभिधावृत्तिमातृका' और १६२८ में रुद्रट का 'वाग्यालंकार' और आनन्द-
वर्धन का 'ध्वन्यालोक'। ध्यान रहे कि अंग्रेजी में प्रकाशित महत्त्वपूर्ण भारतीय काव्यशास्त्र-
विषयक ग्रन्थ भी इसी समय के हैं : यथा डाक्टर जे० नोबेल का 'फोउण्डेशन्स ऑफ इण्डियन
पोएट्री' (१६२५), डाक्टर एस० के० दे का 'संस्कृत पोएटिक्स' (१६२५) और ए० शंकरन
का 'सम आस्पेक्ट्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिज्म इन संस्कृत आन दि थियरी ऑफ रस एण्ड ध्वनि'
(१६२८)।

१६२८ ईस्वी में मराठी के विख्यात शनवीशकार डॉक्टर भीषर ल्वंकटेश केतकर ने
'महाराष्ट्रियाचे काव्य परीक्षण' नामक एक बहुमूल्य ग्रन्थ लिखा जिसमें उन्होंने कई मौलिक
स्थापनाएँ कीं, यथा 'मराठी काव्य परीक्षण का इतिहास मराठी काव्य के साथ निर्मित हुआ,
संस्कृत साहित्यकारों ने मराठी की उपेक्षा की। साहित्य-शास्त्रियों ने ग्राह्य साहित्य की ओर
ध्यान नहीं दिया इसलिए इस शास्त्र का विकास रुक गया। साहित्य शास्त्र के नियम केवल
मार्गदर्शक हैं। काव्य-परीक्षण का इतिहास जोकाभिरचि के इतिहास का अंग है। जनता
काव्य का अन्तिम न्यायासन है। महाराष्ट्रीय वाङ्मय जोकाभिरचि से बढ़ा, अतः मराठी कविता
में दरबारी कविता के दुरुप नहीं आये। क्या उत्तम लेखक जोकाभिरचि की पिछवुल्ल
परवाह न करके चल सकता है?' इन सब समस्याओं से शुरु करके सुदिवाटी, संतुलित दृष्टि
से समाज-विद्वान और इतिहास के गहरे अध्ययन से डॉ० केतकर ने नौवीं शती से शनैश्वर तक
और बाद में संतकवि, रामदास, शिवकालीन साहित्यकार, अनुवादक, महिपति, मोरोपत आदि
के काव्य में कविता और कविकर्म विषयक जो-जो उद्घरण आये हैं उनके सहारे अपनी ११३ पृष्ठों
की इस छोटी सी पुस्तक में मूलमार्गी समीक्षा की। चिपलूणकर के बाद इस ग्रन्थ को मराठी रस-
मीमाता में नई दिशाएँ बताने वाला एक महत्त्वपूर्ण भू-चिह्न (लैंडमार्क) मानना चाहिए।

डॉक्टर केतकर ने अपने ग्रन्थ में पृष्ठ २ पर कहा—“साहित्यशास्त्र है वादों का अंग।
नये वाङ्मय उत्पन्न होते हैं तत्समशी स्थावर लोकांची आकृतिवद् व्यवस्था होती है। अणि ती व्याव-

निबद्ध नियम उत्पन्न करून शास्त्र वृद्धिगत करते।" (अर्थात् साहित्य शास्त्र बढ़ता हुआ शास्त्र है। नया साहित्य निर्मित होता है त्यों त्यों उसके बारे में जनता की अभिवृत्ति बदलती है और वह अभिवृत्ति अपने नये नियम बनाती है और इस तरह से शास्त्र आगे बढ़ता जाता है।) डॉक्टर केतकर के इस निरन्ध में काव्य परीक्षण की शुद्ध वैज्ञानिक दृष्टि भी उन्होंने अपनी भूमिका में इस प्रकार से दी है : "मराठी कवियों का अध्ययन करते समय तत्कालीन संस्कृत-साहित्य भी हमें देखना चाहिए। महाभाष्य में जो पंथ प्रचार कर रहे थे, उन पंथों का महा-शास्त्रीय वाङ्मय और अन्य भाषाओं के साहित्य का एक साथ अध्ययन करके पंथेतिहास-विषयक ग्रन्थ लिखे जाने चाहिए। नायपंथ, रामानन्द पंथ और महानुभाव पंथ का भी इतिहास लिखा जाना चाहिए। मराठी में जितनी जीवितियाँ हैं उन्हें कोशरूप में एकत्रित करके उनकी तुलना करनी चाहिए। लोकप्रिय कवियों की रचनाओं के पाठ भेद और रूपकों का अध्ययन होना चाहिए। जिन संस्कृत कवियों के अनुवाद किये जाते हैं उन्होंने किन मूल प्रतिष्ठों को सामने रखा था, यह जानना चाहिए। अनपढ़ जनता या घासीयों का साहित्य धीरे धीरे शिष्ट वर्ग का (भद्रजन का) साहित्य बनता जाता है और ग्रंथों में संस्करणों में भी भेद होते जाते हैं, इसे भी ध्यान में रखा जाय।" डॉ० केतकर की यह सुस्तक हिन्दी में अनुदित हो जानी चाहिए।

अब सन् '३० से '४० तक के ग्रंथों का संक्षिप्त परिचय दूँ। १९३० में प्रा० रा० श्री० जोग का 'अभिनव काव्यप्रकाश' प्रकाशित हुआ। इसमें 'करण रस से आनन्द क्यों?' आदि विवेचन बहुत विद्वत्तापूर्ण पद्धति से किया गया था। अपने नये ग्रन्थ 'सौन्दर्य शोध आणि आनन्द-बोध' में जोग ने रस मीमासा का और भी अच्छा विवेचन किया है। पहले संस्कृत साहित्यशास्त्र को उन्होंने आधार माना था, अब अमेठी और पाश्चात्य समीक्षा को भी तुलना में उन्होंने सामने रखा है। जोग के ग्रन्थ 'सौन्दर्य शोध आणि आनन्द बोध' का भी हिन्दी अनुवाद होना चाहिए। १९३१ में पूना से बालूताई खरे (अब मालती दाडेकर और 'निमावरी शिस्वरकर' के उपनाम से विख्यात) ने 'अलंकार-मञ्जूषा' नामक अलंकार-शास्त्र पर अपना प्रबन्ध प्रकाशित किया जिस पर उन्हें कवों की बीमै-स पुनिर्वर्तिनी से अन्तिम पदवी मिली। इसी तरह का खोजपूर्ण ग्रन्थ दूसरी एक लेखिका गोदावरी केतकर का 'भारतीय नाट्यशास्त्र' है। १९३१ में प्रा० द० के० केलकर के ग्रन्थ 'काम्यालोचन' में काव्य की रसोद्बोधनप्रक्रिया की कुछ मूलभूत बातों पर विमर्श है। १९३० और ३१ में निर्णयसागर, मुंबई से संस्कृत 'संगगाधर' और 'साहित्यदर्पण' सटीक संस्करण निकले।

१९३४ में य० र० अग्रवाले ने अपनी 'सास्त्रज्ञ समीक्षा' में फिर रस विषयक प्रश्नों को उठाया और साहित्य तथा इतिहास के सम्बन्ध की स्थिर करने की चेष्टा की। १९३५ में प्रकाशित गुणवन्त हनुमन्त देशपाण्डे के 'निवेदन' और १९३७ में प्रकाशित ह० ना० नेने के 'लक्षण रत्नाकर' का उन्नेल भी यहाँ किया जा सकता है। इसी कालखण्ड में मध्यभारतीय मराठी साहित्य सम्मेलन, उज्जयिनी के अध्यक्ष पद से साहित्य-सम्राट् नरसिंह चिन्तामण केलकर ने 'सर्विकल्प समाधि' नामक अपनी साहित्यान्तर् विषयक नवीन सिद्धान्त प्रतिपादित किया और 'रत्नाकर' पत्रिका में साहित्य में अश्लीलता की मर्यादा को लेकर बड़ा वादविवाद हुआ (हिन्दी 'जीवन साहित्य' के पाठकों को ऐसा ही सन् ४०-४१ में हुआ विवाद याद होगा)। भास्कर

रामचन्द्र तारे नामक कविग्रन्थ ने अपने 'कला और नीति' भाष्य में सौन्दर्य सदा शिथिल होता है और उच्च कला सदा नैतिक होती है ऐसा दावा रखा; जिस पर बहुत सा वादविवाद मचा। प्रा० ग० बा० कबीरदास ने 'नीति आदि कलोपासना' पुस्तक लिखी और कला की नीति की चेरी बनाने पर आप्रह्न किया। इसके बाद महाराष्ट्र में 'कला आदि जीवन' वाद प्रो० ना० सो० फडके और नि० स० सादेकर में कई वर्षों तक चला। पट्टे 'कला के लिए कला' के समर्थक थे और सादेकर 'कला जीवन के लिए' के। बाद में 'पुणेगामी साहित्य' (प्रगतिशील साहित्य) पर आचार्य जगदेकर और प्रो० पट्टे के बीच में बहुत विख्यात वादविवाद हुआ जो पुस्तक-रूप से प्रकाशित हुआ। इसी समय माई (कामरेड) लालजी देवसे का 'साहित्य आदि समाज जीवन' नाम से ग्रन्थ प्रकाशित हुआ जिसमें समाजवादी दृष्टिकोण से मराठी साहित्य का इतिहास था। इसका पु० य० देशपाण्डे ने 'प्रतिमा' में प्रकाशित लेखमाला में सविस्तर उत्तर दिया। 'लेनिन और कला' आदि उनके निबन्ध 'नयी मूर्तियाँ' नामक ग्रन्थ में प्रकाशित हैं। एक और सतिष्ठ लेखकों के बीच में ऐसी चर्चाएँ चल रही थीं तब दो महत्वपूर्ण ग्रन्थ प्रकाशित हुए। एक तो प्रो० के० ना० वाटवे का 'रसनिर्माण'। यह विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थ रस सख्यानिरूपित और आस्वाद्यमानता के निकट के विषय में कुछ नये सिद्धान्त प्रस्तुत करता है। परन्तु प्रो० रा० भी० जोग की भाँति इसमें भी पारम्परिक मान्यशास्त्र के साथ अपने रसशास्त्र को मिलाते, उनके तुलनात्मक अध्ययन से आधुनिक कुछ प्रवृत्तियों के प्राचीन निकटवर्तीय लोभने का प्रयास अधिक है। 'कल्लु रस से आनन्द' के विषय में और आस्वाद्यमानता के विषय में डॉ० प्राचन श्रृंगर पटवर्धन के 'लोकशिक्षण' में प्रकाशित निबन्ध भी मौलिक विवेचना प्रस्तुत करते थे। इन सबसे भिन्न और साहित्य में 'क्रासिभिन्म' का प्रतिपादन करने वाला, इतालवी समालोचक उबेसी से प्रभावित बाल सीताराम मर्देकर का 'बाह्यमयीन महारसता' है। वहाँ माका बानेलकर आदि 'कला', 'शैली की परिवर्तता' आदि विषयों पर तात्स्ताय रवीन्द्रनाथ से प्रभावित सौन्दर्यवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत कर रहे थे, मर्देकर ने सौन्दर्य और उदात्त के बीच के अन्तर को स्पष्ट किया। सागिनस के 'आनन्द सख्यादम' की याद इससे आती है। परन्तु मर्देकर का विवेचन अध्यात्मवादी नहीं है।

सन् १९४० में डॉ० मा० गो० देशमुख ने 'मराठीचे साहित्यशास्त्र' प्रबन्ध लिखकर प्राचीन कवियों के रसविषयक मत एकत्र किए। कई साहित्य सम्मेलन के अध्यक्षपदों से नये नये बाद उरस्थित किए जाने लगे। पु० य० देश पाण्डे ने साहित्य में 'चतुर्गुणात्मक साक्षर्य' की बात प्रस्तुत की। अनन्त काणेकर ने 'समग्र सत्य' की समस्या उठाई। महान् साहित्य में संत-दर्शन कभी एकांगी नहीं हो सकता, ऐसा उनका दावा था। इधर हाल में दि० के० घेंडेकर के रसविषयक निबन्धों को लेकर बहुत वादविवाद हुआ। प्रा० द० के० जेलकर ने उन्हें उत्तर दिया। और प्रा० मु० शि० बारजिये ने एक और महत्वपूर्ण प्रश्न उठाया कि रसशास्त्र पर बौद्धदर्शन का प्रभाव कैसा सूक्ष्मता से पड़ता चला गया। विज्ञानवाद के प्रभाव के कारण जो साहित्यशास्त्र पहले भरतादि तक 'आस्वाद्य' को रस का पर्याय मानता था वह बाद में 'आस्वाद' को ब्रह्मानन्द सहोदर मानने लगा। नादेड (देवराबाद) के पीयूष अलेख के प्राचार्य बारजिये की

का यह संशोधन बहुत महत्वपूर्ण था। उनके अनुसार विश्वनाथ के प्रभाव में आकर 'कल्पना' शब्द का अर्थ-संकोच होता गया। पहले 'कल्पना' रचना-मात्र का पर्यायवाची था, बाद में वह केवल मानसिक निर्मिति बन गया। १६५२ के अन्त में इंदौर की साहित्य परिषद् के अध्यक्षपद से संन्यासी राधकृष्णशास्त्री जोशी ने 'सोचो, सोचो, सोचो' का हवाला देते हुए साहित्य में एक नई रचना-निर्मिति के लिए 'संश्लिष्ट अनुभूति' (इन्टिग्रेटेड एक्सपीरियंस) को प्रधान समझी माना। उनका विवेचन बहुत अध्ययनपूर्ण था।

जहाँ प्राचीन रस-यन्त्रों में शान्त की रस न मानने की या वास्तव्य की जोड़ने की बात डॉ० वाटवे ने उठाई थी, आत्माराम रावकी देशपाण्डे 'अनिल' ने अपने संस्कृत ग्रन्थ 'प्रसन्न रसवाचनम्' में एक नये रस 'प्रसन्न' की सत्ता प्रतिपादित की। 'आलोचना' अंक ३ में उसकी चर्चा है। नागपुर के डॉ० मा० गो० देशमुख ने विदर्भ साहित्य संघ के अध्यक्ष पद से एक प्रस्ताव 'रस' के बदले 'मायगन्ध' शब्द प्रचलित करने के विषय में रखा। इन सब चर्चाओं में अत्यन्त समुचित और विद्वत्पूर्ण विचार ग० न० देशपाण्डे की भाषणमाला में हुआ है जिसका सारांश 'सत्यकथा' के सप्ताहिक के आधार पर हम यहाँ देते हैं।

उनके व्याख्यान के अनुसार 'हमारा साहित्यशास्त्र' एकसय, एकपाय है। यह कहना कि यह संस्कृत साहित्यशास्त्र है और यह प्राकृत साहित्यशास्त्र है, यह हिन्दी या मराठी या बंगाली साहित्यशास्त्र है, गलत है। हमारा साहित्यशास्त्र संस्कृत साहित्यशास्त्र है। आज के मराठी समीक्षा क्षेत्र में तीन मत इसके सम्बन्ध में हैं—१. कुछ लोगों के अनुसार प्राचीन रसशास्त्र पुराना हो चुका है। आधुनिक साहित्य के मूल्यमापन के लिए यह नफाफो है। इसलिए इस पुराने रसी माल को एक तरफ रस देना चाहिए। उसके प्रति समत्व कोरी भावुकता है। २. इसके अन्तर्गत संस्कृत साहित्य के अभिमानों कहते हैं कि प्राचीन रसशास्त्र बेकार और गतार्थ नहीं हुआ है। उसमें आवश्यक संस्करण करने से नये साहित्य का मूल्यमापन भी उसी के आधार पर किया जा सकता है। इस प्रकार ये प्राचीन रसशास्त्र को आधुनिक मनोविज्ञान से जोड़ने, पूरा करने या उसकी मामूली अंश में ये लोग लगे हैं। ३. तीसरा दल उन लोगों का है जो न तो प्राचीन रसशास्त्र को सुधारना या आधुनिक बनाना चाहते हैं न उसे नष्ट करना; पर मानते हैं कि पुरातन सांस्कृतिक धर्म की भाँति उसका रक्षण-मान किया जाय।

ग० न० देशपाण्डे ने कहा कि पहले तो संस्कृत साहित्यशास्त्र के ग्रन्थों का प्रामाणिक अनुवाद देशभाषाओं में उपलब्ध करना चाहिए। उसी के द्वारा प्राचीन के प्रति हमारा अति-भावुकताजनित, अधम विरोधी पूर्वग्रहदूषित दृष्टिकोण सुधर सकेगा। भारत के 'साहित्यशास्त्र' से लगाकर 'सर्गगाथा' तक सब प्रमुख और महत्त्व के साहित्य-ग्रन्थों का मराठी में योजनापूर्ण अनुवाद होना चाहिए।

प्रो० ग० न० देशपाण्डे ने अपने 'साहित्यशास्त्र' में भरतमुनि से लेकर जगन्नाथ पंडित तक के काव्य-शास्त्र के विज्ञान पर तथा साहित्यशास्त्र की कवि तथा रसिक सम्बन्धी धारणाओं पर प्रकाश डाला है। पार या पूर्व व्याख्यानों में पिछले डेढ़ हजार वर्षों के लम्बे समय में केने इस साहित्यशास्त्र की विस्तृत रूप से समीक्षा करना या इस काल में उपस्थित समस्त साहित्यशास्त्रीय प्रश्नों की विवेचना करना उनके लिए सम्भव नहीं था। इसके लिए उनकी पुस्तक की प्रतीक्षा करना आवश्यक है। प्रो० देशपाण्डे के व्याख्यानों की विशेषता यह भी है कि उन्होंने

संस्कृत साहित्य शास्त्र का समर्थन या खण्डन करने का रुख नहीं अपनाया था। इस शास्त्र का वास्तविक दिग्दर्शन करने का ही उनका प्रयत्न था। साहित्यशास्त्र की मूल पुस्तकों की उनकी जानकारी अच्छी थी, इतना ही नहीं बल्कि साहित्यशास्त्र के ऐतिहासिक विकास का भी उहें अच्छा ज्ञान था। संस्कृत प्राकृत वाङ्मय तथा साहित्यशास्त्र के तत्कालीन सम्बन्धों और इसी प्रकार न्याय, व्याकरण, मीमांसा आदि शास्त्रों तथा संस्कृत शास्त्र के तत्कालीन सम्बन्धों का भी उनको पूरा ज्ञान था। इसीलिए उहोंने अपनी स्थूल समीक्षा में भी ऐसी अनेक महत्वपूर्ण बातें बतलाई जो संस्कृत-साहित्य शास्त्र की प्रचलित धारणाओं से भिन्न थीं। संस्कृत-साहित्य शास्त्र का दण्डी के बाद का (सातवीं सदी से) इतिहास अटूट है और उसे समझना आसान है। किन्तु भरतमुनि के नाट्य शास्त्र से लेकर मामह टण्डी के समय तक का इतिहास ठीक से समझ में नहीं आता। प्रो० देशपाण्डे ने नाट्यशास्त्र से काव्यशास्त्र के विज्ञान की गति पर प्रकाश डालने की कोशिश करते हुए मामह को भरतमुनि का उत्तराधिकारी बताया है। मामह के समय में साहित्यशास्त्र का नाम अलङ्कारशास्त्र था। किन्तु उसके पूर्व उसका नाम दूसरा ही था। भरत ने इसे क्रियाशून्य कहा है और उसका स्पर्शकारण काव्यस्पर्श विधि के रूप में किया है। भरतमुनि ने अपने नाट्य शास्त्र में नाट्यधर्मों यानी सम्पूर्ण अभिनय का वर्णन करते हुए वाचिक अभिनय से सम्बन्ध रखते हुए काव्य की विशेषता की है। उन्होंने काव्य के ३६ लक्षण और ४ काव्यालङ्कार बताए हैं। किन्तु प्रो० देशपाण्डे का कहना है कि भरत के काव्य लक्षण निरुक्त, मीमांसा और अर्थशास्त्र में भी दिलाई देते हैं। नाटक में लोक प्रकृति का दिग्दर्शन अभिनय के द्वारा होता है। यही दिग्दर्शन काव्य में शब्दों द्वारा होता है। नाटक में यह कार्य सम्पन्न करने वाले नाट्यधर्मों को मामह ने क्रीडि का नाम दिया है।

नाटक से सम्बन्ध रखते हुए भी काव्य विषयक वादविवाद या विचार विमर्श को मामहो। स्वतन्त्र प्रतिष्ठा का स्थान दिया। प्रो० देशपाण्डे ने यह भी कहा कि उस समय नागरिकों की 'विदग्ध गोष्ठी' हुआ करती थी जिसमें होने वाले काव्य सम्बन्धी विचार विमर्श के परिणामस्वरूप काव्यशास्त्र का विकास हुआ, इतना ही नहीं बल्कि मामह ने अपने तत्त्व के लिए ऐसे वाद विवाद की वृष्टभूमि को आवश्यक मानकर ही काव्यशास्त्र की स्थापना बड़े उत्साह से की। मामह व्याकरण, न्याय आदि शास्त्रों के विरुद्ध काव्य की तरफ में सघर्ष किया करते थे। उसका प्रमाण वे दो अध्याय हैं जो उन्होंने काव्य के व्याकरण तथा काव्य के निर्णय के सम्बन्ध में लिखे हैं। दण्डी का दृष्टिकोण अध्यापक का है। मामह और टण्डी, दोनों के समय में काव्यशास्त्र स्वाभाविक रीति से प्रचलित हो गया और विशेषता यह रही कि उसके क्षेत्र में संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश साहित्य का समावेश हुआ। हालाँकि काव्य शास्त्र संस्कृत में लिखा हुआ था, फिर भी वह सभी भाषाओं के साहित्यिक प्रकारों का शास्त्र माना जाता था और उसमें सभी भाषाओं से उदाहरण लिये जाते थे। इनके बाद केवल जगन्नाथ पण्डित ने ही अपनी पुस्तकों में प्राकृत के उदाहरणों का समावेश, संस्कृत में रूपान्तरित करके किया। प्रो० देशपाण्डे के अनुसार साहित्य शास्त्रकारों के व्यापक दृष्टिकोण को ध्यान में रखते हुए, संस्कृत साहित्यशास्त्र, प्राकृत साहित्यशास्त्र, दिग्गी साहित्यशास्त्र या मराठी साहित्यशास्त्र जैसे भिन्न भिन्न साहित्यशास्त्र मानना गलत है। जगन्नाथ पण्डित ने संस्कृत से भिन्न भाषाओं के सम्बन्ध में जो दृष्टिकोण अपनाया, सम्भवतः उसीके परिणामस्वरूप साहित्यशास्त्र की यह पुरानी, अस्पष्ट और प्रवाहपूर्ण परंपरा टूट गई।

यह सच है कि मामह के समय काव्य-सम्बन्धी वादविवाद या विचार विमर्श को काव्य-लक्षण के बजाय काव्यालंकार कहा जाता था। किन्तु यह सच नहीं है कि मामह ने भरत मुनि के रस सिद्धान्त के विरुद्ध अपना सिद्धान्त स्थापित किया। मामह को काव्यगत रस का अच्छा ज्ञान था। उसने अलंकार की व्याख्या नहीं की जो आगे चलकर वामन ने की। फिर भी केवल इसी आधार पर यह निष्कर्ष निकालना गलत होगा कि अलंकारशास्त्र ही आज का सौंदर्य-शास्त्र है। प्रो० देशपांडे का मत है कि वहाँ आज सौन्दर्यशास्त्र का उद्देश्य समीक्षात्मक ललित कलाओं के समान नियमों की खोज करना है वहाँ अलंकारशास्त्र का विचारणीय विषय केवल काव्य था। मामह की वक्तोक्ति तो एक 'अर्थ-संस्कार'-मान है। मामह की वक्तोक्ति, दण्डी के समाधि गुण, वामन के माधुर्य तथा राजशेखर की प्रतिभास निरन्धनता के मूल में 'धर्माप्यास' है। अप्यास का अर्थ होता है किसी वस्तु में दूसरे धर्म का आरोप करना। किन्तु यह अभ्यास प्रतिभास या आभास नहीं है। यह एक प्रतीति है जो व्यावहारिक दृष्टि से सत्य ही है।

रुद्रट ने मामह की बातों को स्पष्ट किया और शब्द से चोखित होने वाली वस्तु के बारे में वैयाकरणों, नैयायिकों तथा साहित्यिकों में चलने वाले विवाद में काव्य के अन्तर्गत लक्षण की व्याख्या की। वामन रीति को काव्य की आत्मा मानता है और रीति के आधारभूत गुणों की विवेचना करता है। उस काल में अलंकारपूर्ण काव्य या चित्र काव्य लिखने वालों का धोलबाला था। इसीलिए वामन ने प्रथमतः यह बतलाया है कि कवि बनने का अधिकारी कौन है। उसने कालिदास-जैसे महाकवि पर लगाये गये आरोपों को खण्डित करने की प्रविष्टि की थी। इसीलिए उसने प्रत्येक गुण के लिए महाकवि के उदाहरण के साथ ही प्रत्युदाहरण भी दिया है। काव्य की खोभा बढाने वाले गुणों को वह धर्म के नाम से पुकारता है। भरतमुनि जिसे लक्षण कहते हैं, मामह उसको अलंकार कहते हैं। दण्डी के ग्रन्थ में दोनों का मिश्रण है। वामन उनको गुण कहता है। इस प्रकार की परम्परा प्रो० देशपांडे ने दिखाई है। इन गुणों की सूची दण्डी ने भरतमुनि से और वामन ने दण्डी से ली है। दण्डी की दृष्टि में जो मार्ग है वही वामन की दृष्टि में रीति है। इसके बाद कुंतक ने उसे फिर मार्ग नाम से पुकारा और रीति के भेदों का वर्णन पैशाची, गोडी और वैटर्मी-जैसे नामों से करने के बजाय सुकुमारमार्ग, विचित्रमार्ग तथा मध्यमार्ग के नामों से किया। उसने इन भेदों का कारण कवि स्वभाव बताया है। वामन के बाद रुद्रट ने बताया कि अलंकार या वक्तोक्ति के पीछे कवि का हेतु या अभिप्राय रहता है। प्रो० देशपांडे के मतानुसार रुद्रट ने काव्य शास्त्र की वैदिक प्रगति की दिशा में और एक सफलता पाई। काव्यगत अलंकार या वक्तोक्ति शास्त्र में कवि के प्रयोजन को प्रकट करता है। रुद्रट की इस विवेचना से रस और शब्दार्थ एक-दूसरे के सामने उपस्थित हुए और इस प्रश्न को हल करने की प्रक्रिया से ही अलंकार-शास्त्र साहित्य शास्त्र बन गया। पर शब्दार्थ से रस की प्रतीति किस प्रकार होती है ?

शब्द और अर्थ का साहचर्य ही साहित्य है। यह साहचर्य या सहभाव व्याकरणमूलक या काव्यमूलक रहता है। काव्यमूलक रहने में दोष नहीं गुण ही रहते हैं। उनमें अलंकार और रस रहता है। काव्य के शब्दों में रस ही अर्थ होता है। आनन्दवर्धन के अनुसार यह अर्थ व्यंग्य या ध्वनित रहता है। ध्वनिकार ने यह मत प्रकट किया कि काव्य में रस ही प्रधान है और तदनुसार ही साहित्य में सुशालंकारों की व्यवस्था की जानी चाहिए। उस प्रकार उन्होंने सम्पूर्ण साहित्य शास्त्र को पुनर्गठित किया। तत्पश्चात् क्षेमेन्द्र ने जो औचित्य का सिद्धान्त प्रस्तुत किया

वह भी इस प्रतीति के अनुसार ही था। अभिनवगुप्त ने रस को चर्वणारूप या आनन्दमय माना। उनके अनुसार शृङ्गारादि रस आनन्दमय रस के वैचित्र्य दर्शक रूप हैं। इसके बाद प्रो० देशपांडे ने इस प्रचलित मत का उल्लेख किया कि विभाव, भाव, अनुभाव तथा संचारीभावों के संयोग से रसोत्पत्ति होती है और कहा कि यह संयोग बधि, काव्यगतपाद, या रसिक के स्वाधीभाव से नहीं होता बल्कि कलाकृति का दर्शन करते समय रसिक की तदाकार अवस्था से होता है और इसी लिए रसिक को आनन्द मिलता है, यही रस है। इस अनुभव की प्राप्ति के लिए रसिक को विदग्ध, प्रगल्भ और कुशल होना आवश्यक है। इसी प्रकार समावना का अभाव, रास देश या काल का अभिमान, अपने मुख दुर्गों से प्रमादित होना, प्रतीति के साधन की दुर्बलता, मुख्य दर्शक विषय का पृष्ठभूमि में पड़ना तथा अपरिहार्यता का ज्ञान न होना आदि बातें रस प्रतीति में बाधक नहीं होनी चाहिए। प्रो० देशपांडे ने बताया कि यह धारणा भी गलत है कि रसभाव रसापेक्ष है या वह एक निम्नकोटि का आनन्दानुभाव है। उन्हा कहना है कि मानव से भिन्न वस्तुओं में मानवी माननाओं का अभ्यास ही रसभाव का कारण है और उन्होंने उदाहरण के तौर पर बाल कवि की 'फुल राखी' नामक कविता का उल्लेख किया है।

प्रो० देशपांडे के मन से मम्मट ने काव्य की जो व्याख्या और 'काव्यप्रकाश' की जो रचना की है वह साहित्य शास्त्र का विकास देखते हुए वास्तविक और मूल्यवान् है। मम्मट के बाद लिखे गए ग्रन्थों में 'काव्यप्रकाश' की प्रणाली ही अपनाई गई है। साहित्य शास्त्र के विकास के तौरों का निदर्शन कराते हुए प्रो० देशपांडे ने कहा है कि १. भरत का ग्रन्थ क्रियाकला का, २. भरत से लेकर भामह तक का समय काव्यलक्षणों का, ३. भामह दण्डी से लेकर रुद्रट तक का समय काव्यालंकारों का, ४. तथा आनन्दवर्धन से लेकर मम्मट तक का समय साहित्य शास्त्र का मानना चाहिए। मम्मट से लेकर जगन्नाथ तक के समय को प्रो० देशपांडे ने साहित्य प्रणाली का समय कहा है।



साहित्य की नई मर्यादा

१

अधुनातन परिस्थितियों में साहित्य को लेकर यह प्रश्न अक्सर उठाया जाता रहा है कि सामन्त वागी तथा पूँजीवादी सांस्कृतिक व्यवस्थाओं के विघटन से जीवन के मूल्यों में जो घट उपाधित हो गया है, उसका साहित्य की मर्यादाओं पर क्या प्रभाव पड़ा है। जिन मानव मूल्यों के आधार पर किसी भी संस्कृति का रूपगठन होता है, वे उससे साहित्य के भी मूल में प्रतिष्ठित रहते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि १९वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से जो सांस्कृतिक संकट अकुरित होने लगा था वह केवल आर्थिक, राजनीतिक या सामाजिक संकट नहीं बल्कि मानव जीवन के मौलिक प्रतिमानों का संकट है।^१ साहित्य के प्रसंग में इसका विरोधण इसलिए और भी अनिवार्य है। किन्तु इस संकट को लेकर निराशा, गतिरोध, अविचार्य विघ्न आदि की जो बातें कही जाती हैं, वे स्थिति का एक ही पक्ष प्रस्तुत कर पाती हैं। इस प्रकार के संकट पहले भी आये हैं और इतिहास इसका साक्षी है कि युद्ध, पराजय, दुर्भिक्ष, जलप्लावन और महामारियाँ ने मानवीय मूल्यों को जितनी तीव्रता से कटमोरा है, उनका विकास भी उतनी ही तीव्रता से हुआ है। वास्तविकता यह है कि अक्सर जितने गहनये संकट रहे हैं उतनी ही निर्मल मर्यादाएँ विकसित हुई हैं। आधुनिक संकट भी इसका अपवाद नहीं है। उससे प्रेरित होकर साहित्य को जो नई मर्यादा विकसित हुई है उस पर विस्तार से विचार करना चाहिए।

स्थिति काफी स्पष्ट हो सकेगी यदि हम मूल्य मर्यादाओं की प्रकृति और साहित्य में उनके विकास की सामान्य प्रक्रिया के विषय में थोड़ी जानकारी प्राप्त कर लें। साहित्य, चाहे वह किसी भी धारा अथवा निकाय का क्यों न हो, कुछ प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष मर्यादाओं द्वारा नियोजित होता है। इन मर्यादाओं को सांस्कृतिक स्थिति कभी ही सूक्ष्म और बदलती होती है। एक ही संस्कृति में कभी कभी विभिन्न क्षेत्रों में कई उपधाराएँ प्रवाहित होती रहती हैं जिनकी प्रवाह-रेखाएँ एक ही व्यापक दिशा में अलग अलग धाराओं में चलती रहती हैं। परिक्षाम यह होता है कि एक ही मूल्य मर्यादा कई ऐसी चिन्तनधाराओं और साहित्य निकायों में समान रूप से प्रतिफलित होती है जो सतही तौर पर न केवल एक दूसरे से भिन्न होते हैं किन्तु उनमें भयानक द्वन्द्व और घात प्रतिघात चलता रहता है। सैकड़ों वर्ष बाद काल की विराट् दृष्टभूमि में उनका विवेचन करने से यह ज्ञात होता है कि वे जिन बाह्याचारों पर उलभ रहे थे, इतिहास ने उनको निरर्थक सिद्ध कर दिया है, किन्तु अज्ञात वे सभी किसी एक ध्यापक मूल्य की स्थापना कर रहे थे और वह मूल्य सर्वस्वीकृत और विकासमाय सिद्ध हुआ। आज, शताब्दियों बाद यह कहना सरल है कि कबीर, तुलसी, सूर और जायसी एक ही परम्परा को अनेक रूपों में प्रतिफलित करते हैं।

१. विस्तार के लिए दृष्टव्य—“आलोचना” संक १०, पृष्ठ १२ से ६२।

आज तो मध्यकाल के अधिकांश प्रगतिशील धर्मान्दोलन, यूरोप का ईसाई धर्म, मध्य पूर्व का सूफी धर्म, पूर्वी एशिया के वैष्णव और बौद्ध सम्प्रदाय, हम उन सभी द्वारा स्थापित मूल्यों में अन्तर्निष्ठ एकता पाते हैं। आज का आधुनिकतम इतिहासवेत्ता हरबर्ट वटरफील्ड अपनी नवीनतम कृति में इसी परिणाम पर पहुँचा है और हमें चेतावनी देता है कि १७वीं शताब्दी में वेनेस में केन्द्रित, राज्यसत्ताओं से समर्थित, सेनाओं से सुसज्जित कैल्विन सम्प्रदाय कैथोलिकों के लिए उतना ही आतंककारी सिद्ध हो रहा था जितना आज मास्को में केन्द्रित स्तालिनवाद। किन्तु बीन जानता है कि २०० या ३०० वर्ष बाद आज की प्रबल प्रतिपक्षी शक्तियों का संघर्ष उतना ही निरर्थक न सिद्ध हो जितना मध्यकाल का कैल्विन और कैथोलिक द्वन्द्व।^१

इससे राजनैतिक निष्कर्ष क्या निकलते हैं यह हमारा नियम नहीं। हमारा मूल प्रतिपाद्य साहित्य है जिसके नियम में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि उसमें एक चिरन्तन सहजवृत्ति होती है जिसके कारण वह मूल्यों द्वारा नियोजित मर्यादाओं को स्वीकार करता है और उसके साम्प्रदायिक स्वायत्तों और निरर्थक कुतर्कों द्वारा स्थापित सक्षीय अनुशासनों को अरिक्त, असंस्तुत अग्न्यानुयायियों के लिए छोड़ देता है। इस प्रकार साहित्य को प्रशस्तित करने वाली मर्यादाओं के द्विविध रूप होते हैं—सम्प्रदायगत और मूल्यगत। सम्प्रदायगत मर्यादा पतनोन्मुख और सक्षीय होती है—मूल्यगत मर्यादा प्रगतिशील और विकाशोन्मुख।^२ प्रगतिशील साहित्य के लिए प्रथम अग्रगण्य है, द्वितीय अनिवार्य।

: २ :

पिछले सौ वर्षों के साहित्य का पर्यवेक्षण करने से यह स्पष्ट होता है कि गहन संकट के बानबूद व्यक्ति और समाज सम्बन्धी वे प्रमुख मानववादी मूल्य जो समाजवाद की मार्कसीय तथा अन्य पद्धतियों द्वारा स्वीकृत किये गए थे, साहित्य में अपनी सम्प्रदायगत सीमाओं में मुक्त रूप में न केवल ग्रहण किये गए, बल्कि सार्वभौम साहित्य मानस में उनका निरन्तर विद्यमान भी होता रहा। और भी सूक्ष्म निरीक्षण से यह भी आभास मिलता है कि समाजवाद, अस्तित्ववाद, मनो-विश्लेषण, नव-कैथोलिक चिन्तन, अरविन्द दर्शन और सर्वोदय जैसे कभी-कभी सहयोगी और कभी-कभी घोर विरोधी बाराशा से प्रमाणित जो उच्च कोटि का साहित्य लिखा गया, उसमें साम्प्रदायिक संकीर्णताओं का सन्नेह या अज्ञात-रूपेण बहिष्कार मिलता है। यह इसी से सिद्ध है कि सम्प्रदायगत ईसाईयत और सम्प्रदायगत कम्युनिज्म में जाहरी विरोध होते हुए भी मार्कसीय आन्दोलन के अर्थ समझने के लिए कलाकारों ने जीसस की बलिदान-कथा के ही प्रतीकों को चुना। इसका कारण यह था कि वे उपमेय और उद्यमान में साधर्म्य के तत्व को स्वीकार करते थे। उनकी दृष्टि में मार्कसीय आन्दोलन उन्होंने स्थायी मूल्यों की पुनर्प्रतिष्ठा का प्रयत्न है जिनकी प्रतिष्ठा जीसस ने की थी। कान्ति के अमर गायक, महानतम आधुनिक सूफी कवि ब्लाक ने कान्ति की व्याख्या करते हुए कहा था, “जब कभी यह आदर्श—जो अनादि काल से जनता की आत्मा में सोया हुआ है—करबत बढ़ता है, अंगड़ाई लेकर जाग उठता है और ऐसी

१. ‘क्रिश्चियानिटी, डिप्लोमेसी एण्ड वार’—ग्रे० हरबर्ट वटरफील्ड।

२. मूल्यगत मर्यादा के बिना कोई उपयुक्त शब्द न पाकर मुझे मूल्य-मर्यादा शब्द गढ़ना पड़ा है।

धारा के रूप में शक्ति संचित कर बढ़ चढ़ता है जिसे कोई भी तटरेखा या बाँध रोक नहीं पावे, तभी क्रान्ति होती है।” अपनी अमर कविता ‘द्वेल्ब’ में उसने लाल सेना के १२ क्रान्ति-कारी सैनिकों को बारह शिष्यों के रूप में परिकल्पित कर अन्तिम पंक्ति में कहा है : “प्रभु जीसस उनको राह दिखा रहे हैं।” लगभग २० वर्ष बाद जब स्पेन में फाशिस्त शक्तियों के विरुद्ध समाजवादी और प्रजातन्त्रवादी शक्तियों ने संघर्ष किया, तब उसके एक जूथे की अमर कथा लिखते हुए पुनः अ-स्टै हेमिगे ने एक ईसाई मान्ना को आधार रख बनाया। उस मान्ना के अनुसार प्रभु का अर्थ मानव जाति की प्रगति में निहित है।*

यही नहीं बरन् इनकी साम्प्रदायिक परम्परा का पगिहार करने के प्रति वे सचेत भी थे, यह जान स्टीनबेक की प्रख्यात कहानी ‘द रेड’ में मिलता है। डिक और रूट नामक दो धार्मिक कार्यकर्ता जब भ्रम संगठन के प्रयास में स्वतः धर्मजीवियों के ही परधरों से घायल होकर पड़े हैं तो रूट डिक को बाइबल के उस कथन की याद दिलाता है जिसमें जीसस ने कहा है कि उन्हें क्षमा करो क्योंकि वे नहीं जानते कि वे क्या कर रहे हैं। डिक, जो उसाही साम्यवादी है, तुरन्त एक उद्धरण देता है—“धार्मिक पक्षपात बन्द करो। जानते नहीं धर्म जनता के लिए बर्फीला है।” रूट तुरन्त अत्यन्त सहजभाव से उत्तर देता है—“धर्म ? इसमें धर्म की बात क्या है ? मुझे ऐसा ही लगता कि यह मैं कहूँ। लगता कि मुझे जो अनुभव हो रहा है उसे ऐसे ही कह सकता हूँ बस।” इस अत्यन्त मार्मिक दृष्टि का चित्रण करते हुए लेखक ने दोनों पात्रों की संस्कारगत सीमाओं के बाजबूद दोनों के लक्ष्य और दोनों की पीड़ा की मूल्यगत एकता का चतुर संकेत किया है। साहित्य सम्प्रदायगत सीमाओं से उबरकर इसी व्यापक मूल्यगत भूमि पर अपना विकास करता रहा है और इसी भूमि पर बहुर विरोधी दीप्त पड़ने वाले निकाय भी इतिहास की सूक्ष्म दृष्टि में मिलते हुए दीख पड़ते हैं। साहित्य में इस नई मूल्यमर्यादा के विकास की समझने के लिए हमारी दृष्टि जितनी सूक्ष्म और व्यापक होनी चाहिए, अवैज्ञानिक पूर्वाग्रहों से उतनी ही मुक्त भी।

: ३ :

साहित्य की मर्यादा—प्रगति;

प्रगति की मर्यादा ?

१८वीं और १९वीं शताब्दी की चिन्तना के फलस्वरूप जिस मर्यादा ने साहित्य में अपने को प्रमुखतम रूप में निरूपित किया, वह थी सामाजिक प्रगति की मर्यादा। प्रगति विद्वान्त की व्याख्याओं के अन्तर्गत मानवीय इतिहास को निरर्थक, निष्प्रयोजन घटनाओं की क्रमागत कड़ी न मानकर उसको प्रयोजन से मुक्त गति माना जाने लगा—एक ऐसी प्रगति जो किसी निश्चित उद्देश्य की ओर उन्मुख है। इन सिद्धान्तों में प्रगति की प्रणाली और उसके प्रयोजन लेकर काफी मतभेद था। कुछ वस्तुवादी थे, कुछ भाववादी। हीगेल ने सर्वप्रथम प्रगति की प्रणाली में विरोधी तत्वों को समाहित कर लेने वाली द्वन्द्वात्मक पद्धति का आरोपण किया था। मार्क्स ने हीगेल के समस्त तर्कों को उलटकर भाववादी द्वन्द्वात्मक पद्धति को भौतिकवादी वर्गसंघर्ष के रूप

१. ब्लाक—स्पिरिट आफ म्यूज़िक।

२. “...I am involved in mankind, so do not send to ask for whome the bell tolls, it tolls for thee.”

प्रगतिशील (प्रगति की मर्यादा से मुक्त) साहित्य माना था । किन्तु प्रश्न यह था कि इस उमरवे हुए वर्ग का प्रतिनिधि कौन है, जो इन मर्यादाओं को निर्धारित करेगा ? मार्क्स का उत्तर था : 'कम्युनिस्ट पार्टी'। मार्क्स के समय में यह उत्तर यदि साहित्यिक नहीं तो कम-से-कम राजनीतिक स्तर पर पूर्ण संगत उतरा था । किन्तु आज पूछा जा सकता है : कम्युनिस्ट पार्टी तो कौनसी कम्युनिस्ट पार्टी ? स्टालिन की, या ट्राट्स्की की, या टिटो की ? फिर कम्युनिस्ट पार्टी द्वारा स्वीकृत कौनसी व्याख्या ? दो दिन पहले वाली ? या दो दिन बाद वाली ? कहा जा सकता है जो नीति मार्क्सोंय हो ? पर आज तो हर नई नीति मार्क्स के उद्धरणों के साथ अपनाई जाती है और कुछ दिनों बाद मार्क्स के उद्धरणों के साथ दफना दी जाती है । हर वामपंथी दल दूसरे वामपंथी दल पर मार्क्स के प्रति निरासक्तता का दोषारोपण करता जाता है ।^१ इसके बीच सही कौन है इसका निर्णय कौन करेगा ? हमारा विवेक ! यदि हमारा विवेक ही अन्ततोगत्वा प्रमुख निर्णायक है तो सम्प्रदाय के अनुशासन की क्या सार्थकता ? क्यों न हमारा विवेक ही प्रगति की मर्यादा निर्धारित करे ? क्योंकि साहित्यकार का सदा विवेक निस्सन्देह उसे सम्प्रदायगत संकोचताओं का अतिरन्ध्र कर व्यापक मानवतादी मर्यादा-भूमि पर लाकर खड़ा कर देता है वहाँ वह अन्य सभी सम्प्रदायों के मानवतादी बलाकारों से मिलकर किसी तात्कालिक राजनीतिक स्वार्थ पर समुक्त मोर्चा न बनाकर एक व्यापक और स्थायी जनतादी मुख्य की मर्यादाभूमि पर अपने नये सम्बन्ध निश्चित करता है, अपने उपलब्ध सत्य को दूसरों द्वारा उपलब्ध सत्य से सम्बन्धित कर उसे पूर्ण और व्यापक बनाता है । तो क्या साहित्य पक्षधर नहीं होता ? यह प्रश्न उठता है । हाँ, होता है, किन्तु वह एक एकांगिता के विरुद्ध दूसरी एकांगिता का पक्ष ग्रहण नहीं करता, वह एक अन्वय के विरुद्ध दूसरे अन्वय का पक्ष ग्रहण नहीं करता—वह एकांगिता के विरुद्ध व्यापकता का, अन्वय के विरुद्ध न्याय का, सीमा के विरुद्ध मूल्य मर्यादा का पक्ष ग्रहण करता है । सांस्कृतिक स्तर पर पक्षधरता क्यों दलगत न होकर मूल्यगत ही होती है इसका निवेदन पहले ही किया जा चुका है ।^२ सम्प्रदायगत मर्यादाओं के आतंक से प्रगति भावना की मुक्ति साहित्य चेतना के विकास में एक ऐसा मोड़ है जो अत्यन्त आशामयी और प्रकाशपूर्ण दिशाओं में ले जाने की सामर्थ्य रखता है ।

: ४ :

प्रगति-भावना में एक अन्य मान्यता का विकास भी बड़ा महत्वपूर्ण है, जो एक प्रकार से निरुत्थी बात का ही तर्कसंगत अग्रयम्भायी परिणाम है । मार्क्स ने प्रगति भावना के निर्यातात्मक पक्ष को बाह्य ग्रंथ व्यवस्था में स्थित माना था । सम्प्रदाय या पार्टी उसी अनिवार्यता का प्रतिबन्धन करती है । १८वीं शताब्दी में प्रगति के सम्बन्ध में नियति की ही अनिवार्यता की धारणा अकेले मार्क्स की नहीं रही है । वस्तुतादी और भावतादी दोनों प्रकार के चिन्तकों ने इस धारणा को प्रश्रय दिया है । किन्तु इस प्रकार का नियतिवादी दर्शन मानव की सदा स्तम्भ अन्तरिक अनुप्रेरणा को कई दम से कुण्ठित कर देता है । इस अमान से उत्पन्न प्राणहीनता

१. एक दूसरे प्रसंग में सार्त्र ने भी यही प्रश्न उठाया है । द्रष्टव्य "एक्जिस्टेन्सियलिज़्म एंड ह्यूमेनिज़्म" का परिशिष्ट ।

२. द्रष्टव्य—'मालोचना'—सम्पादकीय । अंक ७ पृष्ठ ८ ।

अक्सर मार्क्सिय पद्धति में भी अनुभव की गई है। इसका मुख्य कारण यह है कि मानव-स्वातन्त्र्य की स्थिति को मार्क्स ने भी ऐतिहासिक प्रगति का लक्ष्य माना था, यद्यपि वह मानता था कि उसका पूर्ण साक्षात्कार वर्गहीन समाज में ही हो सकता है। अपने नियतिवाद और मानव-स्वातन्त्र्य के प्रति अपनी आस्था में मार्क्स एक संगति स्थापित करना चाहता था और जब एक ही तर्कप्रणाली द्वारा वह सम्भव न हो सका तो उसने कभी इस पर और कभी उस पर बल दिया। बाद में मार्क्स के अनुयायियों के लिए यह अन्तर्विरोध और भी जटिल सिद्ध हुआ और इतिहास में कहाँ तक बाह्य स्थिति मनुष्य की आन्तरिक मूल्यगत चेतना को प्रभावित करती है, कहाँ तक मूल्यपरक चेतना बाह्य स्थितियों को प्रभावित करती है, इस प्रश्न पर मार्क्सवादी विद्वानों में अत्यन्त बौद्धिक सन्नाह हुए हैं।

इस अन्तर्विरोध के अतिरिक्त और भी मार्क्सिय चिन्तन के कई पक्ष ऐसे हैं जो पिछले सौ वर्ष की वैज्ञानिक, प्राथमिक और सामाजिक प्रगति की कमीटी पर चारे नहीं उतरते। पदार्थ-विज्ञान के सपेक्षतावाद, क्वाण्टम सिद्धान्त, इलेक्ट्रॉन सिद्धान्त ने मौलिकवाद की उन मान्यताओं पर तीव्र आघात पहुँचाया है जिस पर मार्क्स का मार्क्सिय नियतिवादी दर्शन आधारित था।¹ उसके अर्थशास्त्र को स्वतः कोचे ने अस्वीकृत कर दिया जो किसी समय मार्क्सवादियों के इतना निकट था कि कम्युनिस्ट पत्र उसे कामरेड कोचे कहते थे। इतिहास दर्शन में भी स्पेंगलर आदि ने रेखाकार प्रगतिवाद के बजाय सस्कृतियों के उत्थावर उत्थान और पतन की पद्धतियों प्रचारित की। इनमें से कौन सत्य है कौन मिथ्या, यह निर्णय करना हमारा उद्देश्य नहीं, यहाँ पर केवल यह संकेत किया जा रहा है कि प्रगति-सिद्धान्त की मार्क्सिय पद्धति के तर्कों को वैज्ञानिक चिन्तन के नवीनतम विकास से बहुत समर्थन नहीं मिलता रहा है। चिन्तनधाराओं की गति के अतिरिक्त पिछले सौ वर्षों में वास्तविक राजनीतिक इतिहास की गति ने कई बार मार्क्सिय पद्धति की अनिवार्यता का अतिक्रमण किया (लेनिन द्वारा आयोजित रूसी क्रान्ति और माओ द्वारा आयोजित चीनी क्रान्ति ही स्वतः इसके सबसे बड़े प्रमाण हैं। अमेरिकन और अफ्रीकी प्रोलेटेरियट द्वारा कम्युनिज्म की अस्वीकृति भी ऐसी ही घटना है। गांधी द्वारा प्रेरित भारत की अहिंसात्मक क्रान्ति तो उन समस्त मूल्यों के प्रति सबसे बड़ा प्रश्नचिह्न है, यह स्वतः कामरेड रोमारोला ने घोषित किया था)। जहाँ मार्क्सवादी अनिवार्यता को जीवन की कसौटी पर बसा गया उस घोषित क्षेत्र में प्राथमिक विकास के बावजूद सांस्कृतिक और साहित्यिक प्रगति का पूर्ण अभाव रहा और क्रान्ति की भूमिका के रूप में जिस रूस ने तुर्गनेर, डास्टाएव्स्की, डाल्स्टाय, खेखन, गोर्की, ब्लाक और मायकाव्स्की उत्पन्न किये थे, उसका सांस्कृतिक व्यक्तित्व दिनोंदिन कुण्ठित, बीना और झिड़ला होता गया। चारों ओर यह अनुभव किया गया कि प्रगति की कसौटी ही बदली जानी चाहिए। प्रगति की कसौटी मनुष्य है—मनुष्य अपनी आन्तरिक मर्यादाओं सहित। और बाह्य परिस्थितियों उसका आन्तरिक विकास करें ही, यह आवश्यक नहीं। आन्तरिक विकास के लिए आन्तरिक प्रेरणा होनी चाहिए। इस प्रकार प्रगति की मर्यादा को मानव के अन्तर में आरोपित किया गया। मनुष्य तभी प्रगति करता है जब उसके अन्तर में प्रगति की

1. द्रष्टव्य—'आलोचना' अंक १० में आई० ए० एचट्रॉस द्वारा लिखित 'वर्तमान संकट और मानवीय मूल्यों का विघटन' शीर्षक लेख का विज्ञान सम्बन्धी अंश।

नैतिक प्रेरणा हो। कोई सर्वदा बाह्य परिस्थिति मानवीय प्रगति का दायित्व नहीं ले सकती। इस प्रकार प्रगति की मर्यादा को न केवल सम्प्रदायगत सीमा से मुक्ति मिली बरन् बाह्य से उसका संचरण अन्तर की ओर हुआ।

यह सम्मरण मार्क्सवाय चिन्तना में प्रतिबिम्बित न हुआ हो ऐसी बात नहीं है। वैसे आज का सामान्य मार्क्सवाय लेखक अपेक्षाकृत अधिक रूढ़िवादी होता है। और नये विवास को यथासम्भव स्वीकार नहीं करना चाहता। फिर भी साहित्यिक होने के नाते मूल्यगत मर्यादा के प्रति उसमें एक अप्रत्यक्ष निष्ठा होती ही है। परिणामस्वरूप ऐसे बहुत से मार्क्सवाय लेखक हैं, जिनमें यह इच्छा स्पष्ट उभरा है। वे साम्प्रदायिक सीमा को अस्वीकार नहीं कर पाते और फिर भी मनुष्य के आन्तरिक मूल्यों पर पुनः ध्यान आकर्षित करने की अनिवार्यता से प्रेरित होकर ईमानदारी, अन्धकार, बुराई आदि की भावनाओं को किसी तरह मार्क्सवाय चिन्तन के ढोंचे में ही विकसित करना चाहते हैं; यद्यपि अभी तक मार्क्सवाय चिन्तन में इनकी पतनोन्मुखी आत्मनिष्ठ निरर्थक ब्रूजुआ शब्दावली कहा जाता रहा है। यही नहीं बरन् अधिकांश प्रजातन्त्रवादी देशों का शान्ति-समस्या पर लिखा गया कम्युनिस्ट साहित्य एक बार फिर इन्हीं आन्तरिक मूल्यों को अभिहित करने वाली शब्दावली का व्यवहार करने लग गया है। चीनी कम्युनिस्ट-पार्टी के प्रख्यात चिन्तक ल्यू शाओ चि की कृति का शीर्षक "How to be a Good Communist" स्वतः चौंका देने वाला है। यद्यपि उसने मनुष्य के धर्माश्रित स्वभाव की धारणा की है किन्तु चीनी दर्शन से परिचित कोई भी व्यक्ति पहचान सकता है कि इस सकट के समाधान के लिए ल्यू शाओ चि बार-बार मार्क्स को पीछे खींचकर कम्युनिज्म के द्वार पर ले गया है। यह सब अभी अकुर रूप में ही है किन्तु इस बात की पूर्ण सूचना है कि मार्क्सवाद के अन्तर्गत सकीर्ण साम्प्रदायिक रूढ़ि से मुक्त, व्यापक मूल्य मर्यादा से युक्त महायान को विकसित होना ही है, यद्यपि अभी वह सम्प्रदायगत रूढ़ि-वादिता से जोर आकांक्षित कर रहा है।

: ५ :

आधुनिकतम वैज्ञानिक चिन्तन का भुनार इस मत की ओर अधिक है कि प्रगति की मर्यादा मनुष्य की आन्तरिक मर्यादा है। गिन्सबर्ग ने बड़ी कुशलता से पिछली तीन शताब्दियों की वास्तविक प्रगति और उनकी व्याख्या करने वाले प्रगति-सिद्धान्तों का पर्यवेक्षण करके यह निर्धारित किया है कि विवेक पर आधारित न्याय के प्रति मानववादी आग्रह ही प्रगति की मूल प्रेरणा है और एक विवेकवादी सामाजिक नैतिकता ही उसकी मूल्य मर्यादा हो सकती है। वह यह भी मानता है कि इस विवेकवादी नैतिकता में सभी के लिए कोई यान्त्रिक अधिनियम या सभी के लिए एक-सी पोशाक नहीं होती।^१ इसमें मानवता के विभिन्न आयामों के पूर्णतम उदय (सर्वोदय) की सुविधा है। प्रगति की ओर मनुष्य को उन्मुख करने वाली इस वृत्ति को विभिन्न विचारकों ने विभिन्न नाम दिये हैं। गिन्सबर्ग इसे विवेकवादी नैतिकता कहता है, अधिकांश ईसाई चिन्तक (चाहे वे कैथोलिक हों, प्रोटेस्टेण्ट हों या अस्तित्ववादी) इसको ईसाई सज्ञा देते हैं, गांधी-विनोबा इसे सर्वोदय वृत्ति कहते हैं, अरविन्द इसको मनुष्य की मविष्ममुखी चेतना कहते हैं।

यहाँ पर पुनः एक सूत्र पलटने को समझ लेना आवश्यक है। यह विवेकवादी नैतिकता

इस बात पर आप्रग्रह करती है कि हम भविष्य में जिन मानवीय मूल्यों के विकास या स्वप्न देखते हैं उन्हें हम इसी क्षण अपने आचरण और जीवन-पद्धति में प्रतिष्ठित करें। यदि हम ऐसा नहीं करते और भविष्य के किसी अदृश्य वर्गहीन समाज की स्थापना के नाम पर मान्यवादी मूल्यों का विरुद्ध करके हैं तो हम प्रगति की आस्था को आन्तरिक रूप से प्रभावित करके एक प्रकार के नये भाग्यवाद की प्रभय देने लगते हैं। जिस प्रकार पुराना परम्परा पूजक भाग्यवादी "होइ है सोइ जो राम रचि राखा, को करि सकैं बड़ावइ साखा" कहकर निष्क्रिय होकर बैठ रहता है, उसी प्रकार अपने स्वतन्त्र चिन्तन और विवेक को तिलान्त्रिल देकर बाह्यारोपित प्रगति-भाषना को एक कुर्र मालिक की भाँति स्वीकार करके हम सारी निरुत्पत्ता को चुपचाप सहकर भविष्य के सहारे बैठ रहने के आदी हो जाते हैं। हम समझते हैं कि इतिहास एक बंधे हुए द्रुमात्मक साँचे में ढल रहा है; अतः यदि उसके दौरान में झूठ बोले जाते हैं, राजनीतिक भन्धियों के वैष्णव प्रोत्से जाते हैं, नीतियों बदलते ही दस-बीस व्यक्ति बिना किसी सुने मुकदमे के फाँसी पर लटका दिए जाते हैं तो यह सब जायज है; क्योंकि इतिहास तो अपने दम से ही चलेगा। आज यह सब उचित है; क्योंकि भविष्य में यह सब उचित नहीं रहेगा। वर्गहीन समाज में सत्य, प्रेम, मानवता, वैयक्तिक स्वतन्त्रता सभी विकसित होंगे, अतः यदि आज उसके लिए सत्य की हत्या होती है, वैयक्तिक स्वतन्त्रता का अपहरण होता है तो कोई हानि नहीं। किन्तु यह भाग्यवादी इण्डिफिकेण है, प्रगतिशील स्वप्न इष्टिकेण नहीं। प्रथम प्रकार का भाग्यवाद परम्परा के नाम पर नैतिक निष्प्रियता को उचित मानता है, यह नये प्रकार का भाग्यवाद स्वतः प्रगति के नाम पर नैतिक निष्प्रियता और प्रगति के औचित्य की स्थापित करने का प्रयास करता है।

यहैव इसकी एक नई व्याख्या देता है। यह इसको पलायन प्रवृत्ति मानता है, जो वर्तमान की कायरता और निष्क्रियता की क्षति पूर्ण भविष्य के कल्पित स्वप्न में करती है। मनुष्य जैसे वर्तमान की निरुत्पत्ता, टासता, पीटा और कुचटा को भुलाने के लिए कभी-कभी अतीत की मधुर कल्पनाओं में आश्रय ग्रहण करता है—वर्तमान को बदलने का प्रयास नहीं करता, उसी तरह आज का कोई भी लेखक, जो सत्य के नाम पर असत्य, प्रेम के नाम पर अातक, शांति के नाम पर युद्ध, स्वतन्त्रता के नाम पर दागता सहन कर लेता है, वास्तव में प्रगतिवादी नहीं है—पलायनवादी है। भविष्य, वर्तमान से सर्वथा त्रिन्तुन दस्तु नहीं है, समाज का वह रूप, जो हम आज बना रहे हैं, वही कल बनकर अन्तर्गत होगा। समय को टुकड़ों में तोड़ देने की हमारी आदत हमें इस बात का अधिभार नहीं देती कि हम अन्तिम टुकड़े (भविष्य) की मध्य के टुकड़े (वर्तमान) से अधिक वास्तविक समझें। प्रगति की मर्यादा इसी क्षण की मर्यादा है, जिसका औचित्य किसी परिकल्पित अनुमानित भविष्य में नहीं वरन् इसी क्षण की ठोस और यथार्थ परिस्थितियों में किये गए हमारे विवेकपूर्ण आचरण में है।

: ६ :

प्रगति की मर्यादा-आचरण;

आचरण की मर्यादा।

मूल्य मर्यादा की ही भाँति आचरण भी एक नियोजन शब्द है और जब हम कहते हैं कि कोई बाह्यारोपित व्यवस्था नहीं वरन् विकास की दिशा में हमारा आचरण ही वास्तविक

ऐतिहासिक प्रगति है, तो आचरण की प्रगति को समझ लेना आवश्यक है ।

आचरण के लिए प्राथमिक शर्त है—स्वतन्त्र विवेकपूर्ण मानवीय संकल्प । पानी का बहना, पहिये का घूमना और घड़ी का बन्द हो जाना उनका आचरण नहीं है । किन्तु मनुष्य का कड़वी बात बोलना, आज्ञाकरण करना या सहायता देना—उसका आचरण है, क्योंकि पहिये का घूमना उनके विवेकपूर्ण निर्णय और स्था-न संकल्प का परिणाम नहीं है । मनुष्य के व्यवहार उसके विवेकपूर्ण संकल्प के परिणाम हैं, अतः वे आचरण हैं, जिनके लिए वह उत्तरदायी है । आचरण की इस प्रकृति को स्वतन्त्र और सांस्कृतिक दृष्टि से अनेक देश इस सीमा तक मानते हैं कि वह मनुष्य की उन क्रियाओं को भी उसका दायित्वपूर्ण आचरण नहीं मानते जो वह बेहोशी में, नींद में, पागलपन में या विवेक-रहित चरम भावनेश में करता है ।

चूँकि प्रगति का विधायक है मनुष्य का स्वतन्त्र विवेकपूर्ण आचरण, अतः इतिहास में जिन प्रतिस्पर्धावादी राज सत्ताओं, धार्मिक सम्प्रदायों या अर्थ व्यवस्थाओं ने मनुष्य का विनाश और प्रगति रोकनी चाही है उनका यही प्रयास रहा है कि किसी तरह मनुष्य के स्वतन्त्र विवेक की भौतिक श्रमाय, कुकर्म या अनुशासन द्वारा पराभूत करके उसकी क्रिया को विवेक से रहित पागलपन, मूर्खता या भावावेश की क्रिया मान बना दिया जाय । ऐसी स्थिति में मनुष्य पशुधर्मी या वस्तुधर्मी हो जाता है और उस पर दुकानदार की तरह या चरवाहे की तरह अधिकार रखा जा सकता है, उसे बेचा जा सकता है या हँका जा सकता है । यदि वह सच्चा पूँजीवादी है तो आर्थिक निमित्तता द्वारा श्रमा से वंचित करके उसके विवेक को पराभूत कर देती है, उसके संकल्पात्मक साहस को नष्ट कर देती है, यदि वह फासिस्त है तो अतीत के प्रति गलत गर्व जगाकर, कल्पित आर्य जाति का स्वाभिमान और बहुदियों के प्रति अविश्वेसपूर्ण घृणा जगाकर उनको मन्दबुद्ध कर लेती है । कम्युनिस्ट है तो उसके निचरों और शान के साधनों पर नियन्त्रण करने, प्रचार के राष्ट्रव्यापी साधनों द्वारा उसको अर्द्ध ज्ञान और अज्ञान के स्तर पर हिप्पोटोइज करके उसके आचरण के विवेक को हर लेती है और विनाश के मार्ग को अग्रदूत कर देती है । आचरण और विवेक के बीच की यह खाई शायद मानव संस्कृति का सबसे बड़ा संकट है, जिसकी पीड़ा की चरम अनुभूति टी० एस० इलियट ने 'यक्त की थी :

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow

प्रसटजी ने भी लगभग इसी शब्दावली में वह पीड़ा व्यक्त की है :

ज्ञान दूर कुछ क्रिया मिल है
क्यों हस्त्वा पूरी हो मन की,
एक दूसरे से न मिल सके,
वह विडम्बना है जीवन की ।

इसी संकट को कार्ल यास्पर्स जैसा गहन चिन्तक भी व्यक्त करते हुए पीड़ा से व्यथित होकर दर्शन की नहीं पाव्य की भाषा बोलने लगता है । वह कहता है : "विवेक वास्तव में

अन्तर्निहित एकता का संकल्प है लेकिन इन व्यवस्थाओं और सिद्धान्तों द्वारा बार बार किसकी हत्या हो रही है ? कौन है जो इन गलत पद्धतियों पर बार बार हमले छुटा जा रहा है ? यह है मनुष्य के अस्तित्व के विकास की सम्मानता, जिसका साधन है—मात्र-विवेक।^१ यही नहीं यह यह भी मानता है कि इन दूषित परिस्थितियों ने विवेकपूर्ण सिद्धान्तों का तिरस्कार करके उन बाजीगरों और ज्योतिषियों को मान्यता दिलाई है जो मानव-विवेक पर नहीं बल्कि सफ़ट-नाल में समरने वाली उसकी अन्ध-निश्वासी प्रवृत्तियों का दुरुपयोग करते हैं। पतन-शीलता के क्षणों में, निराशा और कायरता की घड़ियों में बार-बार जनता ने इन नटों, बाजीगरों, तांत्रिकों, ऐन्द्रजालियों और चमत्कारवादियों को मान्यता प्रदान की है; जो मारण, मोहन, उन्मादन और बलीकरण के मन्त्र और अनुष्ठान बनाते हैं और अपनी झोली में हर व्याधि की दवा रखने का दावा करते हैं। यह मार्क्सवाद और मार्क्स मनोविज्ञान दोनों की ही मानव के स्वतन्त्र विवेक का शत्रु मानता है, जो केवल संकट के क्षणों के मायादेय का सहारा लेकर पौधित हो रहे हैं।

: ७ :

लेकिन कार्ल मार्क्स के निष्कर्ष से बहुत अंतरों तक सहमत होते हुए भी आचरण पर मूल्य मर्यादा की व्यापकता के आधार पर हम उसके आकलन के सर्वोच्च से सहमत नहीं हो सकते। उदाहरण के लिए यह कहना अन्याय होगा कि मार्क्स ने आचरण की मर्यादा स्वीकार ही नहीं की। यह पहले कहा जा चुका है कि मार्क्स ने अपने मौलिकवाद की व्याख्या करते हुए यह स्पष्ट कहा था कि वस्तुस्थिति को धारणा द्वारा नहीं बल्कि सक्रियता द्वारा हस्तगत करना चाहिए। इसलिए बार-बार मार्क्सवादी शासकों द्वारा यह बताया जाता है कि वैज्ञानिक चिन्तन ही नहीं बल्कि क्रान्तिकारी सक्रियता (revolutionary practice) मानव सत्य के मार्क्सवादी रूप को समझने के लिए अनिवार्य है।^२ लेकिन मार्क्स का यदि आशय यह था कि वह इस सक्रियता की ही आचरण का रचनात्मक बना दे तो वह सम्भव न हो सता; क्योंकि इस प्रकार की अनुयायित्व, आशोक्ति और नियन्त्रित सक्रियता कम-कारखानों के मशीनी पुत्रों के लिए उपादेय है, और मानवीय आचरण के लिए सर्वथा अस्वभाविक; क्योंकि उसके विवेक की स्वतन्त्रता विलुप्त नहीं रहती। लेकिन मार्क्स के चिन्तन की इस हदरन्धी तो यह निष्कर्ष नहीं निकलता कि मार्क्स इसके सदृश से अग्रगत नहीं था और न यही निष्कर्ष निकलता है कि अनुष्ठान कम्युनिस्ट कमिस्मर कलाकार के आचरण और विवेक के इस विभाजन द्वारा प्राप्ति वाले गतिरोध और धुंएटा से अग्रगत नहीं हैं। कटैनव के तीन मार्क्सवादी वक्ता तथा कुओ मो को और लाउ एन लाई के चीनी कलाकारों के प्रति उद्बोधनात्मक सन्देशों में इस आन्तरिक संकट की गहरी चेतना मिलती है किन्तु उनकी सम्प्रदायगत सीमाएँ मानव-विवेक की स्वाधीनता देने के पक्ष में नहीं हैं; अतः उनका चिन्तन विज्ञानोन्मुख न होकर एक अन्य वृत्त में ही घूमकर रह जाता है।

मार्क्सवाद के बाट इस सांस्कृतिक सफ़ट के दौरान में दूग्रा इन्द्रजाल मनोरंजनेक्षण का रहा है, ऐसा कार्ल मार्क्स कहता है। इसका अर्थ यह है कि मनोरंजनेक्षण ने भी ऐसे सिद्धान्त प्रचारित किये हैं जो मानव आचरण की उनके स्वतन्त्र विवेक और वैयक्तिक संकल्प का परिणाम

१. कार्ल मार्क्स—‘रीजन वरद एण्टी रीजन इन चयर टाइम्स’।

२. मार्क्स से मुक्त—‘मॉन प्रैक्टिस’।

न मानकर उसकी ऐसी व्याख्या प्रस्तुत करते हैं जो मनुष्य को एक सम्यक् पशु या अनपहचाना हुआ निक्षिप्त मानती हैं; जिनके अनुसार मनुष्य का तथास्थित विवेकपूर्ण व्यवहार भी विश्लेषण के बाद उसके अचेतन में स्थित दमिन् वासनाओं, अन्ध प्रवृत्तियों और कुण्ठित कामनाओं की याग्निक प्रतिमिया-मात्र सिद्ध होता था। फ्रायड ने स्पष्ट कहा था कि हमारे मन की चेतन परत तो केवल एक तिहाई होती है। उसके नीचे दो तिहाई अर्द्धचेतन और अचेतन मानसिकता है, जिम्मा बोध नहीं रहता। उन धर्मादोज सहलानों, सुरागों और काल कोठरियों में हमारे पुराने मय, पुरानी आशंकाएँ, पुरानी घृणाएँ बहुत गहरे उतरकर छिपकर बैठ जाती हैं और वे चेतन स्तर पर होने वाले निर्वाणों को अदृश्य पून द्वारा कठपुतली की तरह संचालित करती रहती हैं।

इस प्रकार वास्तव में यास्यर्स का यह आरोप सही सिद्ध होना है कि मनोविश्लेषण एक दूसरे प्रकार की याग्निकता का प्रतिपादन करता है और स्वतन्त्र विवेक और संकल्प को अस्वीकार करके मनुष्य की विकासोन्मुख दिशाओं को अन्तर्द्वेष करता है। फ्रायड के चिन्तन की इसी सीमा को पहचानकर उसके दोनों शिष्य युङ्ग और एडलर उसके जीवन-काल में ही उससे पूरक हो गए थे, युङ्ग ने इस याग्निकता के परिहार के लिए व्यक्ति के सृजनात्मक संतुलन का सिद्धान्त विकसित किया, जिसे वह आत्मा का स्थापान मानता है। एडलर ने मानव-व्यक्तित्व को उसके सामाजिक सम्बन्धों में आँसने की दिशा अपनाई, प्रोटेक् ने ग्रहण के अतिरिक्त अन्तर्जगत् में हृदय की आन्तरिक व्याख्या प्रस्तुत की और उसके बाद के श्रुत से चिन्तक विभिन्न दिशाओं में मनोविश्लेषण के सिद्धान्त का जो निष्कर्ष कर रहे हैं वह दिनानुदिन मानव विवेक और संकल्प के महत्त्व को पुनः स्थापित कर रहा है।

किन्तु यहाँ पर यह संकेत कर देना आवश्यक है कि मानवीय मूल्य मर्यादाओं को अपनी सहज प्रकृति से ग्रहण करने वाले साहित्य ने मनोविश्लेषण की याग्निकता को कभी भी यथावत् नहीं स्वीकार किया था। फ्रायड के पहले भी कलाकार अन्तर्जगत् के इन रहस्यों से अपरिचित नहीं था और फ्रायड के दस-बीस वर्ष पूर्व ही डास्टावस्की की वे श्रमर कृतियों प्रकाशित हो चुकी थीं, जिन्हें मनुष्य के अज्ञात अचेतन जगत् का विराट् मानचित्र कहा जाता है। लेकिन फ्रायड ने जब डास्टावस्की का अध्ययन किया तो उसे कहीं कुछ ऐसा मिला, जो उसके याग्निक मनोविश्लेषण के संकीर्ण सिद्धान्त में नहीं बँध पाता था। उसने स्पष्ट कहा कि इस साहित्य में कहीं कुछ है जिनके सामने मनोविश्लेषण को अपने हथियार रख देने पड़ते हैं। वह कुछ क्या है ?

आज इस प्रश्न का उत्तर सरल है। डास्टावस्की इन अन्ध चेतनाओं की पराजय और मानव संकल्प की विजय को बड़ी सूरमता से स्थापित करता है। यद्यपि वह बार-बार ईसाई साम्प्रदायिक चिन्तन की भाषा में बोलता है किन्तु वह इन आसुरी शक्तियों पर जीसस की विजय की अनिवार्य मानता है। जीसस वास्तव में मानवीय संकल्प के विकासोन्मुख रूप का प्रतीक है, जो कष्टा और क्षमा द्वारा मनुष्य के अन्तर में बैठे हुई अन्ध आसुरी शक्तियों को क्षीण कर देता है।^१ हिन्दी के उन लेखकों में भी, जिन्होंने मनोविश्लेषण का सहारा लिया, अप्रत्यक्ष या प्रत्यक्ष रूप से यह संस्कार रहा है। इलाचन्द्र जोशी ने 'प्रेत और छाया' की भूमिका में मन की अतल गहराई में स्थित नरक में ही स्वर्ग के अवतारण की कल्पना की थी और अन्तिम कृति 'जिप्सी' में तो वे जीसस की ही कथा के प्रतीकों को ले आए हैं। अश्वेय के 'शेखर' के द्वितीय भाग में बाबा मदनसिंह

१. दृष्टम्—द डेविल्स, मद्रस कार्लोमज्जव—“ए बिटिल मीक गर्ल”।

का चरित्र और उनके सूत्र, जिनमें दर्द के द्वारा विश्वास की उपलब्धि बताई गई है, इसी प्रवृत्ति के द्योतक हैं। उनकी कुछ कविताओं में तो यह भी कहा गया है कि यह दर्द जिनको मौजूद है उन्हें सुक करता है और उन्हीं को यह दृष्टि भी देता है कि वे दूसरों की सुक रहें।

: ८ :

इस अन्तर्जगत् की एक नई व्याख्या अरविन्द ने की है, जिसकी स्थापनाओं में चाहे लोग पूर्णतया न सहमत हों किन्तु जिसका प्रभाव भारतीय साहित्यिकों पर काफी रहा है। मायब के अचेतन और अर्द्धचेतन की ही तरह अरविन्द ने चेतन स्तर के बाद ऊर्ध्व चेतना के स्तर परिकल्पित किये और उनके लिए डार्विन के विकासवाद के कुछ तर्क अपनाए। अरविन्द ने कहा कि अमीना से लेकर मनुष्य तक जीव की चेतना का निरन्तर विकास होता गया है; किन्तु मनुष्य तक आकर ही उसका विमर्श रुक जाय इसका कोई कारण नहीं दृष्टिगोचर होता। इसके साथ ही-साय पाश्चात्य मनोविज्ञान मनुष्य के आचरण की प्रेरणा उसके अतीत में मानता है, लेकिन उसका भविष्य विकास भी उसके वर्तमान आचरण का कारण (प्रयोजन के रूप में) बन सकता है इसकी ओर से वह दृष्टि फेर लेता है।^१ अरविन्द और उनके प्रतिमाध्यामी अनुयायियों ने इस प्रकार ऊर्ध्व चेतना के विकासोन्मुख स्वप्न की प्रतिष्ठा करके उसमें स्वरूप की वृत्ति लगाकर उसके आचरण को सार्थक और प्रयोजनवान बनाया; यह उनकी बहुत बड़ी देन है। किन्तु जहाँ वे आचरण की मर्यादा को वर्तमान जीवन के बजाय किसी रहस्यमय भविष्य और मानवोपरि दिव्य शक्त की ओर उन्मुख मानने लगते हैं, वहीं वे लगभग उन्ही प्रकार के पलायन का प्रतिपादन करते हुए ये प्रतीत होते हैं जिसका दोषी मार्क्सवादी भाष्यवाद है; जो भविष्य के स्वप्न में मानसिक क्षति-पूर्ति करता है। रहस्यवादी चिन्तनों की इस दुर्बलता की ओर आर्थर केस्लर ने अपने प्रसिद्ध निबन्ध 'योगी एण्ड द कमिस्सार्' में सकेत किया है जहाँ वह यह कहता है कि अक्सर अपने द्वारा प्रतिपादित मूल्य-मर्यादाओं की स्थापना समाज में न कर पाकर योगी किसी कल्पित दिव्यता या परमत्व में आश्रय लेने लगता है। अरविन्द के दर्शन का यह अंश आचरण के प्रति मानव संबंध को कहीं दुर्बल तो नहीं कर देता इसके विषय में अभी काफी आशंकाएँ हैं।

: ९ :

स्वरूप और आचरण की एकतापरक मर्यादाओं का सबसे स्पष्ट निरूपण उन नई विचार-धाराओं में मिलता है जो मानवीय आचरण की सार्थकता एक ऐसी सामाजिक सन्तुलित वैयक्तिकता में मानते हैं जो कुछ स्थायी द्विगु प्रसारणीय मूल्यों द्वारा मर्यादित होती है। पश्चिम में ऐसी अधिनाश चिन्तन-धाराएँ, चाहे वे कैथोलिक हों या ईसाई अस्तित्ववादी, 'नाइबल' में जोसस के प्रवचन की नई व्याख्याएँ प्रस्तुत करती हैं और पूर्व में इन नई चिन्तनाओं का आधार गीता की नई व्याख्या है। इन दोनों में अद्भुत समानता है। यह गांधी के चिन्तन विकास से ही स्पष्ट है; जो एक ओर गीता और दूसरी ओर रस्किन के 'अन टु दिव लास्ट', टाल्स्टाय के निबन्धों

1. इस विषय में इण्डियन फिलासफिकल कमिसे (१९४६) में मनोविज्ञान विषय के अध्यक्ष पद से दिया गया डॉ॰ इन्दसेन का भाषण पठनीय है; जिसमें उन्होंने अरविन्द की कसौटी पर मनोविज्ञान के आधुनिकतम विचारों की परीक्षा की है।

और जोसब के पर्वन प्रयत्न से प्रेरित है। गांधी द्वारा प्रस्तुत जीवन दर्शन में मानव विवेक की स्वतन्त्रता की एक आन्विकारी व्याख्या की गई है। उनका यह कहना था कि आचरण में न केवल सफल वरन् साध्य और साधन की एकता भी आवश्यक है, क्योंकि यदि हमारा साध्य समता और प्रेम है और उसी स्थापना के लिए हम विषमता और शृङ्खला को प्रयुक्त करते हैं तो वास्तव में हम अपने विवेक को पराधीन ही बना लेते हैं। क्योंकि हमारा आचरण हमारे द्वारा स्वीकृत मूल्य पर आधारित नहीं रहा, वह तो प्रतिपक्षी का जवाब देने के लिए उसीके साधन द्वारा अनुशासित विवेक हो गया। “सामने बाबा जैसा होगा वैसा हम बनेंगे,” इसका मतलब यही हुआ कि वह जैसा हमें नचायागा वैसा ही हम नाचेंगे। आरम्भ शक्ति या पहल (इनिशिएटिव) हमने उसके हाथ सौंप दी। यह पुनर्प्रायश्चित्त विचार है और उससे एक टुष्ट चक्र तैयार होता है। दुर्जनता का एक विलसिला गरीब है। उससे लोडना है तो हिम्मत करनी चाहिए।” इस प्रकार साध्य और साधन के बीच जो खाई पड़ गई थी उसी यह सबसे नाजुक दरार थी और हमारे विवेक को पराधीन बनाने वाली सबसे भारी मगर सबसे मजबूत जमीन थी जिसकी ओर गांधी ने सकेत करके निश्चय की विचार धारा को सबसे अधिक मजबूत किया है। यही कारण है कि ज्यों ज्यों समय बीतता गया है रोमारोलाँ, स्टीफेन जौंग, आरस्तुअस हक्सले, बेल्सर, आबेन, स्पेण्डर, इयारुड, इलियट, हरबर्ट रीड, मेरीला यिस्त्राल, लिनयुताग, सभी एक के बाद एक गांधी विनोबा की साध्य साधन एकरा के सिद्धान्त की ही अन्तिम औषधि के रूप में स्वीकार करते गए हैं। कृष्ण द्वारा उपनिषद् निष्काम कर्म की मूल्य मर्यादा को नये दग से निश्चित किये बिना, मानव विवेक की इस अस्तिम द्रिष्टा परक, मिथ्या परक जमीन को तोड़ने बिना भविष्य का स्वप्न सन्दिग्ध है, इसी तथ्य की ओर टी० एस० इलियट का सकेत है, जब यह कहता है -

I sometimes wonder if that is what Krishna meant—

Among other things—or one way of putting the same thing
That the future is a faded song, a royal rose or a lavender
spray
Of wistful regret of those who are not yet here to regret
Pressed between yellow leaves of a book that has never
been opened.

मनुष्य को प्रसाश में लाने के लिए इस पुस्तक की पहली बार खोलना विलकुल हमारे हाथ में है। यह इनिशिएटिव, यह पहल हमारे हाथ में है कि हम अपने द्वारा उपलब्ध मूल्य को इसी क्षण आचरण में व्यक्त करके भविष्य का निर्माण करते हैं या नहीं, यदि नहीं तो कोई और मनुष्य का निर्माण करने नहीं जा रहा है, वह भविष्य इलियट के शब्दों में विपरीत समीत सिद्ध होगा—ऐसे लोगों के लिए मग्न हृदय पश्चात्ताप, जो अभी पश्चात्ताप करने के लिए पैदा ही नहीं हुए और चूंकि इतनी बड़ी जिम्मेदारी हम पर है, अतः हमें सत्य की निष्ठा के लिए कोई समझौता नहीं करना चाहिए, अपने विवेक पर बाँधी जाने वाली कोई भी जमीन नहीं सहनी चाहिए और हम अपने विवेक द्वारा जिस परिणाम पर पहुँचते हैं, यदि सारी दुनिया भी उसके विरुद्ध हो तो हमें उस पर अटल रहना चाहिए—गांधी विनोबा ने बार बार इस आशय की बात कही है। इसकी हम चरम व्यक्तिकाणी अराजकता के रूप में स्वीकार न करके इसके क्रान्तिपरक

१. विनोबा—‘सर्वोदय विचार’, पृष्ठ २।

२. टी० एस० इलियट—‘द ड्राई सैन्सेजेंस’।

अर्थ समझ सकेंगे, यदि हम एमर्सन का यह कथन याद रखें कि “हर महान् जन क्रान्ति पहले-पहल किसी एक व्यक्ति के मानस में विचार-बीज के रूप में स्थित रही है।”

इसीसे यह स्पष्ट है कि वैयक्तिक स्वातन्त्र्य पर यह आग्रह १९वीं शताब्दी की बूज् आ व्यक्तिवादी चिन्तन धाराओं के आग्रह से बिलकुल अलग है। वे चिन्तन-धाराएँ या तो व्यक्ति को केवल एक राजनीतिक बोट मानती थीं, या भ्रम कर समने वाली एक बिक्ने योग्य वस्तु। बिना आर्थिक सुविधा के व्यक्ति की राजनीतिक या आर्थिक स्वतन्त्रता की बात करना एक बूज् आ भ्रम था, क्योंकि आर्थिक स्तर पर एक वर्ग का व्यक्ति अपना भ्रम बेचने को ‘विवश’ है, और दूसरा उसे खरीदने को ‘स्वतन्त्र’, एक व्यक्ति पिछने को ‘विवश’ है और दूसरा पीसने को ‘स्वतन्त्र’। मार्क्स ने इस प्रकार की स्वतन्त्रता का रहस्य मली मौँति उद्घाटित किया था।

लेकिन आज की पूर्वीय और पच्छिमी वैयक्तिकतापरक विचार सरणियाँ वैयक्तिकता के जिस पक्ष को निरास की पूर्ण स्वतन्त्रता देने का आग्रह कर रही हैं उसका एक अनिवार्य प्रगतिपरक सामाजिक महत्त्व है। इसीलिए मूनियर, बर्टव, थोड्स, मैस्टेन—सभी बूज् आ प्रतिनियामक व्यक्तिवादिता से अपने वैयक्तिकतावाद को पृथक् मानते हैं।^१ इसके लिए वे दो पृथक् शब्दों का व्यवहार करते हैं—Individualism और Personalism। इन दोनों का अन्तर बताते हुए बर्टव यह कहता है कि individualism वह सीमावद्ध मनोवृत्ति है जो असह्युक्त, असामाजिक अग्र-मेरणाओं से या एक विशेष सामाजिक स्थिति के प्रति मानसिक प्रतिक्रिया के रूप से हमारे व्यक्तित्व में उद्भूत हो जाती है और हमें व्यक्तिगत स्वाधों और सीमाओं की ओर उन्मुख करती है। personalism व्यक्ति का आन्तरिक धर्म है, निरालोचन सृजनात्मक वृत्ति है, जो स्थायी व्यापक माननीय मूल्यों को उनकी समग्र सम्पूर्णता में पहचानकर उन्हें दायित्व के रूप में स्वीकार करके अपने व्यवहार को मर्यादित करती है। इस वैयक्तिकता को सुरक्षित रखना आवश्यक है, क्योंकि वैयक्तिकता

१ वैयक्तिकतावाद का इतिहास बड़ा ही स्फूर्तिदायक और रोमांचक है। जैसे ही वे विचार लाटूने के ही समय से विकसित हो रहे थे और कैथोलिक चिन्तकों, अस्तित्ववादियों तथा नवमारक्सवादियों (मैनहोम, छास्त्री) ने इसने विकास में सहायता दी, किन्तु सबसे पहले मूनियर नामक फ्रेंच विचारक ने १९३२ में वैयक्तिकतावादी घोषणापत्र प्रकाशित किया। उसके बाद समस्त यूरोप और अमेरिका में साहित्य, अर्थशास्त्र, अध्यात्म चिन्तन, राजनीति, समाज शास्त्र ज्ञान के सभी क्षेत्रों में यह सिद्धान्त छा सा गया। इसके विकास की कई घटनाएँ बड़ी रोमांचक हैं। मूनियर का पत्र *Espirit* ही इसका मूलपत्र था। फ्रान्स का पतन होते ही फाशिस्टों के प्रभाव से मार्शल पेटो ने मूनियर को कैद कर लिया और पत्र को बन्द करवा दिया। किसी तरह फिर पत्र चला। होलैंड में जर्मनों ने बहुत से राजनीतिक क्रांतियों को कैदों में नज़रबन्द कर रखा था। वे द्वितीय युद्ध के दौरान में नानी जर्मनी, पूँजीवादी अमेरिका और स्वातंत्र्यवादी रूस दोनों से असन्तुष्ट थे। उनमें से कुछ आस्तिक थे, कुछ नास्तिक। जब उनके पास *Espirit* की प्रतियाँ गुप्त रूप से पहुँची तो उन्होंने पाया कि वे जिन प्रश्नों का समाधान ढूँढ़ रहे थे, वह इसी दृष्टिकोण में हैं। एक विशेषता इसकी यह है कि मूनियर इसे कोई ‘वाद’ न कहकर एक दृष्टि कहता है। ठीक जैसे विनोबा सर्वोदय को ‘दख’ न कहकर ‘समाज’ कहते हैं, ‘वाद’ न कहकर ‘वृत्ति’ कहते हैं।

का स्फुरण मानवीय मूल्य की समग्रता की खोज और उसकी स्थापना में ही होता है, प्रत्येक विकासोन्मुख संस्कृति में अधिक से अधिक महान् लेखक, चिन्तक, कलाकार और वैज्ञानिक होते हैं, क्योंकि उसमें वैयक्तिकता की पूर्ण स्वतन्त्रता रहती है और अधिक-से अधिक व्यक्ति मानवता के स्थायी मूल्यों की खोज, साक्षात्कार और स्थापना में तल्लीन रहते हैं, अपने ढंग से, अपनी तात्कालिक ऐतिहासिक स्थिति में उस मूल्य की व्याख्या करते हुए सामूहिक प्रगति या विकास करने की स्वतन्त्र रहते हैं।

प्रख्यात फ्रेञ्च अस्तित्ववादी नाटककार एमील मासेल इसकी व्याख्या बड़े स्पष्ट शब्दों में करता है—“हम आज कहते हैं कि हमारी संस्कृति मरणोन्मुख है। इसके अर्थ क्या हैं ? क्या कोई भूचाल उसे नष्ट कर रहा है, क्या कोई खल प्रलय आ रहा है, या ऊँची ऊँची पर्वतों की श्रृंखलाओं की छल्लों में गिर रही है, या कोई महामारी फैल रही है। नहीं, बाह्य जगत् में यह सब कुछ नहीं होने ला रहा है। मरणोन्मुख संस्कृति से मतलब यह होता है कि हमारी संस्कृति का आन्तरिक मूल्य कुछ नहीं रहा। मनुष्य में आन्तरिक रम्यता आ गई है। क्या यह आन्तरिक रम्यता केवल एक शिविर में या एक व्यवस्था की संस्कृति में है ? नहीं। हमारी वर्तमान स्थिति में दोनों ओर की सत्ताएँ प्रगति की शत्रु हैं, अतः ये जान बूझकर मनुष्य की आन्तरिक वैयक्तिकता को राख और कुण्ठित बना रही हैं। वैयक्तिक आन्तरिकता के बिना इस युग की दाहिले युद्ध के तरीके बड़े ही विचित्र और मृशंस हैं। व्यक्ति में भय का संचार किया जाता है, उसके स्वाभिमान को तोड़ा जाता है, घृणा और हिंसा के भाववेश में डाला जाता है, सूक्ष्मतम मनोवैज्ञानिक साधनों से उसे इतना भर्त्सित कर दिया जाता है कि वह अपनी वैयक्तिकता पर अधिकार खो बैठता है, जिन कर्मों को वह करता है उसका उत्तरदायी अपने को नहीं मानता और जिन कर्मों को नहीं करता उनका अपराधी अपने को मानकर झूठे बयान पर स्वेच्छा से हस्ताक्षर कर आता है, धीरे धीरे वह विवेक से शून्य स्वतन्त्र संकल्प से रहित, भाव, वेशों, बाह्य हिप्नाटिक प्रस्तावों और ऐन्द्रजालिक अन्तर्बिरोधों से परिचालित मानव यन्त्र मात्र रह जाता है। भय संचार की इस टेकनीक का पूर्यतम विकास पूँजीवादी देशों में अशुभम के रूप में हुआ है और साम्यवादी देशों में चिन्तन-पारतन्त्र्य के रूप में।”

इसीलिए आज इस नये प्रसंग में वैयक्तिकता की स्वतन्त्रता की माँग का अर्थ प्रगति की स्वतन्त्रता की माँग करना है, संस्कृति की रम्यता से मुक्त रखने की माँग करना है। वैयक्तिकता की सुरक्षा की ह्वाज बड़े स्पष्ट रूप से लुई मैकनीस ने अपनी एक कविता में की है जहाँ एक अगबगमा शिशु जन्म के पूर्व अपनी कुछ शक्तें रखता है :

I am not yet born O hear me

Let not the blood sucking rat or the bat or the stoat or the clubfooted ghoull come near me

I am not yet born - console me

I fear that the human race with tall walls wall me,

with strong drugs dope me, with wise lies lure me

on black racks rack me, in blood baths roll me

1. गैब्रील मासेल—‘मैन यगेन्स्ट द मीनेटी।’

I am not yet born, O fill me
 with strength against those who would freeze my
 humanity, would dragoon me into a lethal automation
 would make me a cog in the machine, a thing with
 one face a thing, against all those
 who would dissipate my entirety, would
 blow me like a thistle down hither and
 thither or hither and thither,
 like water held in hand spill me
 Let them not make me a stone and let them not spill me
 Otherwise kill me '

: १० :

आचरण की मर्यादा—स्वातन्त्र्य;
 स्वातन्त्र्य की मर्यादा ?

वैयक्तिक स्वातन्त्र्य की इस अदम्य घोषणा का अर्थ अराजकता, उच्छृङ्खलता, निरकुशता और दायित्वहीनता नहीं है। उसके साथ एक दायित्व भी है—मूल्यों की खोज, उनकी मानववादी सामाजिक व्याख्या और आचरण में इसकी सक्रिय परिणति। पाश्चात्य वैयक्तिकतावादी चिन्तकों की भाषा में यह वैयक्तिकता मूल्यों के ग्रहण और विकास की दिशा में स्वसंचालित गति है, जिसमें स्वातन्त्र्य और दायित्व का आन्तरिक विकासोन्मुख समन्वय रहता है।^१ गीता की भाषा में विनोबा ने स्वातन्त्र्य और सामाजिक मूल्यगत दायित्व के इस समन्वय को स्वधर्म (स्व+धर्म) की संज्ञा दी है : "स्वधर्म कितना ही विगुण क्यों न हो 'उसीमें रहने से विकास हो सकता है। यही विकास का सूत्र है। स्वधर्म ऐसी वस्तु नहीं जिते पड़ा समझकर ग्रहण करें व छोटा समझकर छोड़ दें। वस्तुतः वह न बड़ा होता है, न छोटा। वह हमारे व्योम भर का होता है।"^२ अपने व्योम के अनुसार, अपने 'स्व' के अनुसार धर्म या दायित्व की स्वीकृति हर व्यक्ति को उसकी वैयक्तिक सार्थकता प्रदान करती है, इसीके द्वारा उसके स्वातन्त्र्य अस्तित्व को नये सामाजिक अर्थ मिलते हैं और वह विकासोन्मुख सृष्टि की प्राणधान इकाई बनने में समर्थ हो पाता है। मानवीय सृष्टि का विकास केवल नये बौद्ध, नई रेलें, नये नगरों का विकास नहीं है, वह मानव की आन्तरिकता का विनाश है, जो दर्शन, चिन्तन, कला, संगीत, साहित्य, स्थापत्य, धर्म और राजनीति के क्षेत्रों में मूल्यों के नित्य नवीन विकास को नियोजित करता है। यह उसी सांस्कृतिक व्याख्या में सम्भव है जहाँ प्रत्येक व्यक्ति स्वतन्त्र है और अपने दायित्व की खोजकर, उससे अपनेतत्त्व अनुभव करके, उसे अपना स्वधर्म मानकर उसीमें अपने अस्तित्व की सार्थकता मानता है।

१. लुई मेकनीस—'मेयर ऑफ़ एन अग्यार्न चाइल्ड'।

२. सत्यभन्धी पाश्चात्य वैयक्तिकतावादी चिन्तकों के विस्तृत विचार जानने के लिए ग्रन्थ—'द फ़ाइसिब ऑफ़ ह्यूमन परसन'—जे० बी० कोट्स।

३. विनोबा—'गीता प्रवचन', पृष्ठ ६।

मूल्यारक दायित्व को स्वीकार न करके जो मूल्यहीन स्वतन्त्रता पर ही आपह करते हैं उनकी वैयक्तिकता कितनी बजर और शून्य, कुदायुक्त, दिशाहीन भूल भूलैयों में भटक जाती है इसका शायद सबसे रोचक और सबसे ताजा उदाहरण जॉ पाल सार्न और उसका नास्तिक अस्तित्ववाद है। सार्न ने स्थायी मानव मूल्यों को आमूल अस्वीकृत करके व्यक्ति की अबाध किन्तु अस्वाभाविक और अमर्यादित स्वतन्त्रता का प्रतिपादन किया है। वह मनुष्य को बिलकुल स्वतन्त्र, निरपेक्ष सत्ता मानता है, जिसकी कोई मर्यादाएँ नहीं, कोई मूल्य नहीं, कोई नैतिकता नहीं, कोई प्रभु नहीं, कोई पूर्व निश्चित मानवीय स्वभाव नहीं—वह परम स्वतन्त्र है, काल और दिशा से भी मुक्त, केवल स्वतन्त्रता की एक सत्ता। अपनी इस स्थिति में सार्न एक तीव्र सहायकारी अनास्था मान है, एक विराट्काय विध्वंसकारी सशय, जो सारी स्थापित मर्यादाओं के मूल को ही नहीं मानता, जो एक सीमाहीन शून्यता के सागर में निरुद्धेश डोल रहा है।^१

किन्तु केवल यही सार्न के कला व्यक्तित्व का विराम-चिह्न होता तो शायद उसका साहित्य इस तरह यूरोप पर न छा गया होता। किसी तरह मूल्यगत दायित्व की गुरुता और आचरण का संकल्प अपनी ही चिन्तन सीमा में विनसित करने की उनकी ध्यास भी इतनी सीधी रही है कि उसने एक वक्तव्य में विविध तर्कों द्वारा अपने अस्तित्ववाद की मान्यता की ही शाखा सिद्ध करने का प्रयास किया है। पाठक सहज में ही उन स्थापनाओं से सहमत नहीं हो पाता तो भी इससे यह अवश्य सिद्ध होता है कि वह अपनी दायित्वहीन निरर्थक स्वतन्त्रता की यातनापूर्ण यात्रा में एक क्षण भी उसे नहीं भूल पाया है जिसे छोड़कर (यात्परसं के शब्दों में) हम बार-बार गलत पगडण्डियों पर भटकने लगते हैं। एलेन के शब्दों में सार्न उन चिन्तकों में से हैं जो प्रभु (मूल्य मर्यादा) को स्वीकार भी नहीं करते, पर उसे भूल भी नहीं पाते। साहित्यकार की सहज आन्तरिक विष्टा ने ही धीरे धीरे सार्न को भी उसकी चिन्तन-धारा से मुक्ति दिलाकर व्यापक मूल्यगत दायित्व को स्वीकार करने के प्रति उन्मुख किया है और धीरे धीरे वह भी एक नैतिक विवेक को स्वीकार करता जा रहा है जो मूल्यगत दायित्व से युक्त है और जिसके प्रसंग में उसकी मित्र, शिष्या और समीक्षक हरिस मर्क का कहना है कि उसकी वर्तमान गति पूँछी-वादी जनैर व्यक्तिवाद और कम्युनिस्ट दलादुशासन के बीच एक मध्यमार्ग की ओर है, जहाँ मनुष्य अपने भाग्य का निर्माता स्वयं बन सकता है।

साहित्य में मूल्यगत मर्यादा के विकास की सहज प्रकृति सर्वत्र ही स्वातन्त्र्य और दायित्व के इस समन्वय को मान्यता प्रदान करती रही है, यह न केवल आधुनिक वान् मध्य काल की साहित्यिक प्रवृत्तियों से भी प्रमाणित होता है। वैष्णव मानववादी चिन्तन और साहित्य परम्परा में जहाँ एक ओर कलाकार में अपनी वैयक्तिकता के प्रति अदम्य आत्मप्रामाण्य था, वहीं एक विराट् मूल्य मर्यादा, एक महान दायित्व के प्रति आत्म समर्पण भी था। वैष्णव कवि जब एक ओर कहता था “याछु हौं एक एक करि ठरिहौं। कै हम हौं, कै तुम ही माधव, अपुन भरोसे करिहौं” तो दूसरी ओर उसका समर्पण भी अद्भुत था—“तदपि तास्त्रिजाचार सन् कामक्रोधाभिमानादिकम् तस्मिन्नेव कारयिष्यम्।” मध्यकालीन वैष्णव चिन्तक के लिए वास्तव में प्रभु मानवीय मूल्य की चरम पूर्णता का ही पर्याय था, उस मूल्य मर्यादा को ग्रहण करने का पथ उद्धृष्टता का नहीं वरन् स्वतन्त्रता और दायित्व से समन्वित ‘स्वधर्म’ का पथ है, भक्ति का पथ

१. सार्न के पहले दो उपन्यासों के नायकों की मन स्थिति।

है, जो तुलसी के शब्दों में 'विरति' और 'विवेक' से 'संजुन' है। मानववादी साहित्य की यह एक स्थायी प्रकृति है जो बराबर विकसित होकर युग के दायित्व को ग्रहण करती चलती है। इसीलिए आब का मानववादी कलाकार भी भक्ति की ही मर्यादा को ग्रहण करता है :

यह दीप अकेला स्नेह भरा

है गर्व भरा भदमाता, पर

हसको भी पंक्ति को दे दो।

(पर इसकी अपनी अद्वितीयता है, वैयक्तिकता है :)

यह जन है, गाता गीत जिन्हें फिर और कौन गायेगा ?

पशुदुष्टा : ये मोती सच्चे फिर कौन कृती लायेगा ?

यह समिधा : ऐसी आग हटीजा बिरला सुजगायेगा।

यह अद्वितीय : यह मेरा : यह मैं स्वयं विसर्जित :

यह वह विश्वास नहीं जो अपनी लघुता में ही कर्पा

यह पीड़ा, जिसकी गहराई को स्वयं उसीने नापा

हुरा, अपमान, भवज्ञा के शुश्रूषाते कवये तम में

यह सदा प्रवित, फिर आगच्छ, आशुरक्त नेत्र

उल्लास्य पाहु, यह फिर अखण्ड-अपनापा।

जिज्ञासु, प्रसन्न, सदा अदाम्य

हसको भक्ति को दे दो।^१

यह दीप वास्तव में कवि की वैयक्तिकता है जो अद्वितीय है। अखण्ड अपनापा है। गर्व-भरा है, किन्तु मानवीय मूल्य-मर्यादा के प्रति स्नेह-भरा भी। उसमें अपनी आग है, किन्तु भक्ति को, भक्ति को, प्रकाश को अर्पित होने में ही उसकी सार्यकता है। यह अर्पण उस पर लादा हुआ नहीं है, उसका स्वधर्म है, उसके 'स्व' से विकसित है—यह मैं स्वयं विसर्जित !

स्वतन्त्र्य और दायित्व की इसी सामञ्जस्यमयी मर्यादा की ओर आधुनिक कैथोलिक कवि चार्ल्स पेगी अपनी 'फ्रीडम' शीर्षक कविता में संकेत करते हुए मनुष्य की तुलना एक ऐसे शिशु से करता है जो अभी तैरना सीख रहा है। पिता शिशु को हाथ का सहारा मान देकर उसे धारा में छोड़कर तैरना सिखाता है, क्योंकि यदि वह उसे धारा में मुक्त न छोड़े तो बिना इस स्वतन्त्रता के वह कभी तैरना नहीं सीख सक्ता और यदि वह उसे बिलकुल मुक्त छोड़ दे, हाथ का भी सहारा न दे तो वह उसी समय डूब जायगा। आश्चर्यजनक यह है कि बिलकुल यही रूपक वैष्णव निन्तन में भी मिलता है; जहाँ प्रसु (या मूल्य मर्यादा) द्वारा निरुद्ध जीव भरा सागर में बहते हुए उस फूल के समान है जिसे प्रसु ने जल में डूबेली डालकर अञ्जलि में निरुद्ध कर लिया है, इस प्रकार वह 'जन' मयसागर में भी है, और प्रसु की अञ्जलि में भी। दूसरी भाषा में इसे कहें तो इसका रूपक यह है कि स्वतन्त्रता और दायित्व से युक्त व्यक्तित्व वैयक्तिक स्तिथि में स्वतन्त्र भी है और फूल की तरह मूल्य की गिराट अञ्जलि में भी। किन्तु यदि हम मूल्यगत दायित्व की मर्यादा से वंचित हो जाते हैं तो हमारी वैयक्तिकता प्राणहीन, गतिहीन होकर मूल्यहीनता के अथाह सागर में डूब जाती है—“हरिणा ये विनिमृ^२वता से मग्ना भवसागरे।”

१. अश्वेय—‘यह दीप अकेला’।

भक्ति की यह माननामयी शैली किसी दिव्य माननेपरि भ्रम की ओर हमें न ले जाय इसलिए यह संकेत कर देना आवश्यक है कि अन्ततोगत्वा हमारा यह दायित्व माननीय मूल्य के ही प्रति है। रूपक की भाषा में कवि ने उसे प्रभु कहा हो, किन्तु ठगवा तात्पर्य माननीय मूल्यों की समप्रता से ही है, जिसका प्रतिपालन हमारे एतिय जीवन में होता है। इस तथ्य की साहित्य ने अपनी सद्भक्ति प्रकृति द्वारा सदैव पहचाना है। मध्ययुग का सन्त कवि कहता है : "जेती चल्ते रोखी परदारना जो कुछ करूँ सो पूता।" प्राथमिक प्रयोगशील अंग्रेजी काव्य का प्रवर्तक गेराई मेन्ले हापरिन्स कहता है : "निहाई पर हथौड़ा चढाना, सहखीर चीरना, दीवारों पर सफेदी करना, जोड़े हॉऊना, सड़क सुधारना यह सब प्रभु के गौरव का परिचय करते हैं,....." यद्यपि मेरे दम्पत्यो, जिन्दगी जियो!" क्योंकि इसी जीवन प्रक्रिया के द्वारा हम माननीय मूल्य को, प्रभु की सत्त निमित्त और विरहित करते चलते हैं। रिस्क प्रभु से कहता है :

'We are all workmen prentice, journeymen
Or master building you—you towering nave "

इसीको प्रतिष्पन्नित करते हुए गेसिल डेल्यूड्स कहता है :

'God is a proposition
And we who prove him are his priests his chosen "

इतना ही नहीं, रिस्क तो स्पष्ट चुनौती के स्वर में यह भी घोषणा करता है कि प्रभु की सार्यप्रता भी मनुष्य ही है, क्योंकि अन्ततोगत्वा प्रभु माननीय मूल्यों की ही समप्रता का परम रूप है :

What will you do God, when I die?
When I your pitcher, broken, lie?
When I your drink, go stale or dry?
I am your garb, the trade you ply
You lose your meaning losing me.

अन्ततोगत्वा हमारा दायित्व माननीय मूल्य के ही प्रति है, यह न केवल रिल्फ और हारकिन्स की भौति आस्तिक मानववादियों ने स्वीकार लिया वरन् नास्तिक समाजवादियों का भी भुझान इसी ओर रहा। सोवियत साहित्य भी बार बार अपने को सामाजिक मानववाद या नवमानववाद की सश से अभिहित करता रहा, किन्तु वहाँ रह रहकर यह तथ्य भुला दिया गया कि साहित्य केवल मूल्यगत मर्यादा ही ग्रहण कर सकता है, सम्प्रदायगत मर्यादा नहीं। जिन समाजवादी कलाकारों की माननीय मूल्य के पक्ष में सम्प्रदाय को तिलाञ्जलि देनी पड़ी है वे इस सद्भक्त सत्य की मसी भौति हृदयगत कर पाए हैं। तोगलियाती, थेलमैन और स्ट्यालिन के सहयोगी सक्रिय कम्युनिस्ट लेखक इमानात्वियों सिलोने ने पार्टी छोड़ने के बाद जो कहा वह बहुत महत्वपूर्ण है : "समाजवाद में मेरा विश्वास आज पड़ने की अपेक्षा कहीं अधिक दृढ़ है।" में भार्य-जैसी चीज नहीं मानता..... मैं मानता हूँ मनुष्य सत्य के ऊपर है। धार्मिक और सामाजिक परिस्थितियों जो साज उसका गन्त दयाती हैं, जब उसकी दास बनंगी तभी समाज का कल्याण होगा। साज-पर साज जोरते गए हैं और मुझमें एक श्रद्धा का भाव सीमर होता गया है, मानव और उसकी उस बिकाली मुस चेतना के प्रति भी जो उसे कभी भी चैन नहीं लेने देती।.....'डेविन'मेश समग्र है जैसे समाजवाद में विश्वास रखने वाला केवल मैं अकेला नहीं हूँ। 'ये पागलपन से गीरे हुए सत्य' वो मार्क्सवाद से भी

पुराने हैं। अधिक अध्ययन और अनुभूति के फलस्वरूप (माक्सवाद के) वर्तमान सिद्धान्त निरर्थक सिद्ध हो सकते हैं किन्तु समाजवादी धारा फिर भी चलती रहेगी। समाजवाद किसी एक पद्धति का दास नहीं, वह वो एक आस्था है। समाजवादी चिन्तन सम्प्रदाय अपने को वैज्ञानिक सिद्ध करने की जितनी चीज़ें पुकार सचाते हैं उतने ही खणभंगुर सिद्ध होते जा रहे हैं। समाजवादी मूल्य स्थायी हैं। सम्प्रदाय और मूल्य के भेद पर ध्यान नहीं दिया जा रहा है, किन्तु वह भेद भूलगत है। सम्प्रदाय का संगठन करके एक पन्थ चलाया जा सकता है, किन्तु मूल्यों के आधार पर सम्यक्ता और संस्कृति का गठन होता है, नये जीवन की सृष्टि होती है।”

• ११ :

नया दायित्व

मानवीय मूल्य के प्रति प्रत्येक शिविर और प्रत्येक धारा में उभरकर आने वाली यह आस्था हमारी उस प्राथमिक स्थापना को सिद्ध करती है कि इस सभ्यता में भी मनुष्य द्वारा नहीं है, बल्कि उसने उसका प्रत्युत्तर दिया है और दिनों दिन उसने और भी सशक्त स्वरों में घोषित किया है कि यह प्रगति का सूत्रधार और इतिहास का निर्माता है। साम्प्रदायिक अनुशासन जहाँ भी उसकी प्रगति-चेतना में आड़े आए हैं, उनका उमने साहसपूर्वक अतिरक्षण किया है। उसी यह भाषा सरल नहीं रही है, किन्तु सेसिल डे ह्यूइस के शब्दों में उसने निराशा में से जिन्दगी की चिनगारी झूँधी है और इस्पात में से गोच अगाधे हैं।

यह नई मर्यादा एक सत्रिय दायित्व के रूप में विकसित हुई है, अतः यह एक सागरूढ़, अनुरक्त, अथक नियारीलता के प्रति सशक्त आह्वान है। मानवीय मूल्य विराट् मानव जीवन की अगणित शिराओं में संचारित होता रहता है। जहाँ भी यह रक्त-प्रवाह रुका वहीं अंग पक्षाघात से आहत होकर सूख जाता है, नेकाम हो जाता है। हमारी मानव संस्कृति में आज पूरे देश, पूरी जातियाँ, पूरे सम्प्रदाय, पूरी चिन्तन धाराएँ और पूरे के पूरे साहित्यिक निकाय इस मूल्यहीनता से, इस पक्षाघात से अशक्त होकर प्रगति और विज्ञान की दिशाओं से भटक गए हैं। हमारे सामने मानवीय मूल्य की पूरी संस्कृति के प्राणों में प्रतिष्ठित करने का जटिलतम दायित्व है।

मैं यह नहीं स्वीकार कर पाता कि यह कार्य अपने आप होगा। यह ‘अपने आप’ विकास होने की बात चाहें बाह्य अर्थ-व्यवस्था के रूप में कही जाय या आन्तरिक चेतना के रूपक में, किन्तु यह हमारे दायित्व के महत्त्व को घटा देती है। यह दायित्व हमारा है, हम विकास करेंगे तो विकास होगा, नहीं करेंगे तो नहीं होगा। नहीं करने की सम्मानना भी अप्रिय सम्मानना है, किन्तु असम्मान नहीं। क्योंकि जहाँ इतिहास एक ओर मनुष्य के साहस का साक्षी रहा है, वहीं यह इस बात का भी साक्षी है कि अक्सर ऐतिहासिक निर्णय के क्षणों में मनुष्य ने कायरता दिखाई है, उसने स्वातन्त्र्य अस्वीकार किया है, दासता स्वीकार की है, क्योंकि दायित्व वहन करना साहस का काम है, और दासता में दायित्व का कोई प्रश्न नहीं उठता। दास तो केवल दूसरों के आदेश वहन करता है।

आज की व्यापक सांस्कृतिक क्षणता में यह दासत्व भावना और प्रगति त्रिरोपी निष्पक्षता

१. धर्मेव—‘स्लेवरी दृष्ट क्रोडम’।

बहुत सहज सम्भाव्य है, क्योंकि टी० एस० इलियट के शब्दों में हमारा हृदय हमसे अलग जा पड़ा है और हमारा दिमाग प्याज़ के छिलकों की तरह उतर गया है—क्योंकि हम एक अज्ञात भय से आकुल हैं जिससे हम आँख नहीं मिला सकते ।^१ यह भय बड़े गुप्त रूप से सभी प्रतिक्रियावादी राज्यसत्ताओं, सम्प्रदायों और व्यवस्थाओं द्वारा मानव सस्कृति की शिराओं में निपैले कीटाणुओं की तरह सूइयों द्वारा पहुँचाया गया है, ताकि अन्दर ही अन्दर यह मानवीय मूल्य के प्रति हमारी आस्था को जर्जर और कम्प कर दे और हमारी विकासोन्मुख चेतना अन्धी हो जाय—इतनी अन्धी कि हम दासता को, निष्क्रियता को ही एक मात्र समाधान मान लें । इस अत्यन्त सत्त्वाजन्क और कट्टर स्थिति का एक अत्यन्त मर्मस्पर्शी चित्रण महान्तम आधुनिक ग्रीक कवि कैवेफी ने किया है । अपनी एक सामिक कविता 'घरों की प्रतीक्षा' में वह लिखता है :

चौराहों पर एकत्रित हम किसकी प्रतीक्षा कर रहे हैं ?

आज बर्बर लोग नगर में, प्रवेश करेंगे ।

सीनेट कोई निर्णय क्यों नहीं लेती ।

इतने तक़े से हमारा सन्नाह जागकर,

मुकुट पहनकर, नगर द्वार के पास सिंहासन डखवाकर,

क्यों बैठ गया है ?

यह बर्बर सारदार का इस्तेफ़ाज करेगा

वह उसे शिरोपेच भी देगा

और खिलाय भी ।

हमारे महादूत क्या आज ख़ुश क्यों हैं ?

घरें लोग नगर में प्रवेश करेंगे, वे कलात्मक भाषण पसन्द नहीं करते

यह शोर और हलचल क्यों ?

(सहमा सबके चेहरे कितने गिर गए)

सबके और चौराहे खाली होने लगे

सब उदास अपने घर लौट रहे हैं ।

क्योंकि रात हो गई और बर्बर विजेता नहीं आए

सरहदों से एकबी लौट आए,

वे कहते हैं कि बर्बर विजेता अब नहीं रहे ।

और बिना बर्बर विजेताओं के अब हम क्या करेंगे ?

वे लोग कम से कम कुछ समाधान तो प्रस्तुत कर देते थे ।

समकालीन सभ्यता की उन्नतियों से मरी हुई जटिलता में मानवीय मूल्य मर्यादा को स्थापित और विरक्षित करने के स्थातन्त्रपूर्ण टायित्व की स्वीकृति का साहस न कर सकने वाले कितने ही चिन्तक, लेखक और कलाकार इस दासता के तथायित्व कायरतापूर्ण सरल समाधान को ज़ूए की तरह स्वीकार करके इस भय के शिकार बन चुके हैं । प्रगति और विकास की दिशा में मानव इतिहास को मोड़ने के लिए प्रत्येक जागरूक साहित्यकार को इस भय के विपक्ष अनचाह सन्दर्भ करना है । यह भय मनुष्य की शिराओं में मानवीय मूल्य के स्तरय रक्त की कीटाणुओं की तरह

दूषित कर रहा है। यह भय इस शिविर या उस शिविर में ही सीमित नहीं है, यह एकदम घोटने वाले वातावरण की तरह पूरी धरती को घेरें हुए है। समकालीन कथाकार विलियम फॉकर ने नोबुल पुरस्कार के स्वीकृति भाषण में कहा है—“हमारा संकट यह है कि एक सर्वव्यापी भय हममें समा गया है, जिसे हमने इतने दिनों तक वहन किया है कि अब हम ठीके सहने भी नगे हैं।... लेकिन नये साहित्यकार को यह सोचना है कि संसार की सबसे पतित भावना है—भय की भावना!” विल्टुल यही बात प्रकारान्तर से नियन्त्रण के शान्ति सम्मेलन में जॉर्ज पाल सार्त्र ने कही थी कि—समकालीन राजनीति और चिन्तन-पद्धतियाँ, चाहे वे किसी भी शिविर की हों, भय पर आधारित हैं; अतः वे मिथ्या को प्रश्रय देती हैं और पारस्परिक हिंसा को प्रेरित करती हैं। उनके कारण हमारे बीच में भय की दीवारें हैं। शिविर और दल मिथ्या हैं। हम सदा हैं, क्योंकि हम जो जीते हैं वही इतिहास है।

साहित्यकार का यह नया दायित्व इतिहास निर्माण का दायित्व है, मानव सभ्यता के मूल्यव्यवस्था का दायित्व है और सामान्य व्यक्ति के दायित्व से कई गुना अधिक बटिल दायित्व है; क्योंकि साहित्यकार की पक्षधरता और संघर्ष विवेक का स्तर बहुत गहरा है। उसे मानव अस्तित्व की गहन परतों में उतरकर उसकी रक्त-शिराओं में चलने वाले भय और साहस के संचरण में भय को पराजित करना है, उसके छोटे से छोटे क्षण में जीवन प्रक्रिया को उद्बुद्ध करना है, उसकी भावनाओं के सूक्ष्म से सूक्ष्म तन्तु में स्फुरित होने वाले मानवीय मूल्य की निरादृष्टता को पहचानना है; यही नहीं, वरन् उसे इस संकट काल के उपरदे हुए दे हुए, अर्थात्, प्लावकोत्तर सामाजिक ढाँचे में हर एक भटके हुए व्यक्ति की जीवन-प्रक्रिया से अपना रागात्मक सम्बन्ध स्थापित करके, उसके जीवन के क्षणों को स्थित, जीवर उसके द्वारा की गई मूल्यों की निजी खोज और उनके विकास के मार्ग को समझ लेना है और इन समस्त उपलब्धियों को साहसपूर्वक मानव-इतिहास के एक नये और सच्चे पृष्ठ, प्रान्त और प्रकाशमान युग की ओर प्रेरित करना है। साहित्य की यह नई मर्यादा सरल नहीं है, किन्तु यदि इसी क्षण साहित्यकार इसे स्वीकार नहीं करता—भय के कारण, संशय के कारण या असमर्थता के कारण, तो वह एक ऐतरेय मोड़ पर पतित और इतिहास के प्रति निराशावादी बनता है।

इस दायित्व को पूर्ण करने के लिए साहित्यकार के पास एक ही माध्यम है—शब्द। इस संकट ने शायद शब्द की, भाषा को सबसे अधिक क्षत विघ्न दिया है। भाषा हमारी जीवन-प्रक्रिया में उपलब्ध रागात्मक मूल्यों को अभिव्यक्त करके, एक व्यक्ति के उपलब्ध सत्य को दूसरे व्यक्ति द्वारा उपलब्ध सत्य से जोड़कर एक सामाजिक सेतु बनती है। मानवीय मूल्यों में संकट आते ही भाषा की यह कार्यक्षमता जाती रही। वह यथार्थ से विभिन्न होकर अपने स्वयं नियम और सिद्धान्त विवक्षित करने लगी—अर्थरहित प्रतीक, टूटे चित्र, स्वप्नों की सी अराजकता, संगीत की-सी निरर्थकता। दूसरी ओर राज सत्ताओं ने भाषा की सामाजिक उपयोगिता पहचानी और उन्होंने उनका गहिरा दुरुपयोग करना प्रारम्भ किया। उन्होंने शब्दों के अर्थ बदलने प्रारम्भ किये—शान्ति के अर्थ आक्रमण की तैयारी, मैत्री के अर्थ आधिक और सामरिक पराजय। यही नहीं वरन् प्रेस, रंगमंच, साहित्य, रेडियो और टेलीविजन के द्वारा हर शब्द को इस गुप्त कीटाणु-सुद का साधन बनाने के लिए, भाषावैशेष, पापलपन, भय और मूर्खता से निपाक कर दिया गया।

इतनी दूषित भाषा के द्वारा इतना बटिल दायित्व पूरा करना है। इसका एक ही

समाधान है। लिखते समय हर शब्द को अपने निर्भय विवेक की कसौटी पर कमकर देख लेना है कि वह खरा सोना है या नहीं। यदि नहीं, तो अपनी गहनतम अनुभूतियों से हर शब्द को मानवीय मूल्य से पुनः अभिविकृत करके तब उसे कलम पर उतारने का साहस करना चाहिए। भाषा के सम्बन्ध में हमारा यही कान्तिकारी टाकित्व है। विनोबा ने भी एक स्थल पर कहा है—
 “पुराने शब्दों पर नये शब्दों की बख़्तम खगाना ही निवार कान्ति की सर्वश्रेष्ठ प्रणाली है।”
 ये नये अर्थ मूल्यगत अर्थ हैं। यही कारण है कि साहित्य में शब्द सभी समर्थ, प्रेयणीय और प्राणवान बनते हैं जब उनमें मानवीय मूल्य आंतरिक रूप से प्रतिष्ठित रहता है, अन्यथा वे बॉन पर लटकाने गए चीयडों की तरह पशुओं के लिए भयोत्पादक और निवेकपूर्ण तथा मनुष्य के लिए हास्योत्पादक बन जाते हैं। कान्ति के नाम पर आने वाले, मूल्य मर्यादा से रहित बहुत से आवेशपूर्ण साहित्य का यही भाग्य रहा है।

साहित्य की इस नई मर्यादा का उदय इतिहास के धूल भरे पन्नों में खोजने वाली एक विस्मृत कथा बनेगा, या नव निर्माण की, प्रगति की, विकास की भूमिका—यह हमारे हवी क्षण के चुनाव पर निर्भर करता है। प्रश्न सम्प्रदायों और सत्ताओं का नहीं है, बल्कि मानवीय मूल्य-मर्यादा, उसकी साहसपूर्ण स्वीकृति और निष्ठापूर्ण आचरण का है। चुनाव स्पष्ट है। हम चाहें तो भय से वाणी को रुग्ण और खर्बर बना डालें—चाहें तो साहस का वरख करके अपनी वाणी को इस नई मर्यादा की अपराजेय तेजस्विता से अभिविकृत कर इतिहास को नया मोड़ दे दें। अशांत भविष्य में हमारा साहित्य कहाँ तक स्थायी रहेगा यह भी इसी पर निर्भर करता है कि हम इसी क्षण अपने कृतित्व में स्थायी मानवीय मूल्य के समस्त सम्भावित विकास का कहाँ तक और कितनी गहराई तक साक्षात्कार करा पाते हैं।



वेद में गीति-काव्य का उद्गम

कवि काव्य सृष्टि का प्रजापति है। जिस प्रकार शिशु अपनी शक्तिभूता प्रतिमा के सहयोग से नई रंगीन सृष्टि का उद्गम करता है उसी प्रकार कवि भी अपनी प्रतिमा के बल पर नवीन सौन्दर्यमय का यन्त्रगत् का निर्माण करता है। कवि में अन्तर्दर्शन की सत्ता नितास्त आस्यक है। कवि सुन्दर पदार्थ के दर्शन में जब तक अपनी पृथक् सत्ता का निगर्जन करके उससे तादात्म्य स्थापित नहीं कर लेता तब तक वह भावमयी कविता की सृष्टि नहीं कर सकता। 'अन्तर्दर्शन' कवि को दस्तु-तत्त्व के अन्तस्तल के निरीक्षण की क्षमता प्रदान करता है, तो 'वर्णन' उसकी अनुभूत भावना को बोधगम्य अभिव्यक्ति प्रदान करता है। अतः कवि के लिए वर्णन उतना ही आवश्यक है जितना अन्तर्दर्शन। दर्शन के द्वारा प्रातिम चक्षु के उन्मेष होने पर बालमीकि को कवि की पदवी तभी प्राप्त हुई जब दर्शन वर्णन के बाह्य रूप में छलक उठा। अन्तर्दर्शन कवि की निजी निभूति है जो उसके हृदय को नाना भावनाओं का आसर्पण केन्द्र बनाती है, परन्तु वर्णन कवि की बाह्य निभूति है जिसके द्वारा वह पाठकों के हृदयार्जन में समर्थ कोमल कविता को जन्म देता है।

दर्शन तथा वर्णन से सिन्धु ऋषि की वाणी के मन्त्र उदाहरण हैं वेद के महनीय मन्त्र। मन्त्र आध्यात्मिक तत्त्व ज्ञान की निधि हैं तथा कर्मकाण्ड के जागरूक साधन, इसमें तो विनाद या छन्देह के लिए लोच-मान भी स्थान नहीं है, परन्तु ये मन्त्र ही विश्वमूर्तक कमनीय काव्य-दला के आद्य निदर्शन भी माने जा सकते हैं। वैदिक ऋषियों की वाणी में दिव्यता अपने मध्य रूप में स्वर्गीय सुगन्ध व साय विलसित हो रही है। आध्यात्मिक दृष्टि से वैदिक मन्त्र उदात्त तत्त्व ज्ञान के निःसन्देह परिचायक हैं। भाव प्रकाशन की दृष्टि से ये मन्त्र ऋषियों के आर्प चक्षुओं के द्वारा अनुभूत तत्त्वों के नितास्त सरल, सहज तथा शान्तिमय अभिव्यञ्जन हैं। वैदिक ऋषिमनो-मिलयित भारों को बोझ से जुने हुए मुखों शब्दों में सीवे तीर से कह डालने की क्षमता रखता है, परन्तु समय समय पर वह अपने भावों की तीव्रता की अभिव्यक्ति के हेतु अलंकारों के विधान करने में भी पराङ्मुख नहीं होता। अलंकारों की रानी उपमा का अत्यन्त मन्त्र, मनोरम तथा हृदयानर्जक रूप हमें इन मन्त्रों में देखने को मिलता है। तब तो यह है कि उपमा का काव्य सभार में प्रथम अग्रतार उतना ही प्राचीन है जितना स्वयं कविता का आरिमाण। आनन्द से सित कवि हृदय की वाणी उपमा के द्वारा अपने की निभूति करने में कोमल सत्ताय तथा मधुमय आनन्द का बोध करती है। अपनी अनुभूतियों में तीव्रता लाने के लिए उन्हें सरलनापूर्वक पाठक के हृदय तक पहुँचाने के निमित्त कवि की वाणी विन अन्तरंग मधुमय कोमल साधनों का उपयोग किया करती है अलंकार उहाँ का अन्वयम रूप है। हम ऐसे काव्य युग की कल्पना नहीं कर सकते जिसमें भाव भङ्गी व कोमल विचार के संचार हेतु कवि किसी न किसी प्रकार के साम्य विधान का आश्रय

नहीं लेता है ।

वेद के सूक्तों में नाना देवताओं से यज्ञ में पधारने के लिए, भौतिक सौख्य सम्पादन के निमित्त तथा आध्यात्मिक अन्तर्दृष्टि उन्मिषित करने के हेतु नाना प्रकार के छन्दों में स्तुति की गई है । उनके रूपों के भव्य वर्णन में कवि की कला का निलास और उनकी प्रार्थनाओं में कोमल भावों तथा सुकुमार हार्दिक याचनाओं की खूबि अभिव्यज्जना है । उपा विषयक मन्त्रों में सौन्दर्य-भावना का आधिक्य है, तो इन्द्र-विषयक मन्त्रों में तेजस्विता का प्राचुर्य है । अग्नि के रूप वर्णन में यदि स्वभावोक्ति का आश्रय है, तो वरुण की स्तुति के अवसर पर हृदयगत कोमल भावों की मधुर अभिव्यक्ति है । इस प्रकार वेद के मन्त्रों में काव्यगत गुणों का पर्याप्त दर्शन होना काव्य-जगत् की कोई आकस्मिक घटना नहीं है । तन्मयता तथा अनन्यता का विशद परिचायक बिह्व है भावों की सरल सहज अभिव्यक्ति । नि मन्देह वेदों में इसका विशाल साम्राज्य है ।

इन्द्र की स्तुति के अवसर पर आङ्गिरस हिरण्यरूप ऋषि की यह उक्ति है कि राधा के द्वारा निर्मित वरयुक्त वज्र के द्वारा जब इन्द्र ने पर्वत में आश्रय लेकर निवास करने वाले घृन को मारा, तब रँभाती हुई धेतुओं के समान जल जोरों से बढ़ता हुआ समुद्र की ओर चल निकला :

अहन्नहि पर्वते शिन्धियाणं खण्डारमै वज्रं स्वयं ततश्च ।

वाध्रा एव धेनव स्थन्दमाना ऋजत समुद्रभव जग्मुरापः ॥^१

यहाँ 'वाध्रा धेनवः' की उपमा से सायकाल चरागाहों से लौटने वाली, अपने पशुओं के लिए उतावली से जोरों से रँभाती हुई और टौडती हुई गायों का मनोरम दृश्य नेत्रों के सामने झूलने लगता है । जोरों से बढ़ने वाले, धीरे धीरे करने वाले, बहुत दिनों तक रुकने रहने के बाद प्रवाहित होने वाले जल के लिए इससे अधिक सुन्दर उपमा का निधान क्या हो सकता है ! इसी वैदिक कल्पना की हमारे महाकवियों ने भी अपने कालों में बड़ी खूबि-रस के साथ अपनाया है ।

हृदय वृत्तियों की मार्मिक अभिव्यक्ति के लिए वरुण सूक्तों का अनुशीलन विशेष सहायक सिद्ध होगा । महर्षि वशिष्ठ ने एक अत्यन्त भावप्रवण सूक्त में अपने आराध्यदेव वरुण के प्रति अपना कोमल उद्गार प्रकट किया है । वह सुन्दर शब्दों में कह रहे हैं कि मैं अपने आप पूछ रहा हूँ कि क्या मैं वरुण के साथ मैत्री-सूत्र में बँध जाऊँगा । कोधरहित होकर वरुण प्रसन्न चित्त से क्या मेरे द्वारा दी गई हवि को ग्रहण करेंगे ! अब मैं प्रसन्नमानस होकर उनकी दया को देखूँगा :

उत स्वया तन्वा सं वदे तत् कदा न्वन्तर्वरेणे भुवानि ।

किं मे हव्यमहृणानो जुपेत कदा मृत्कीकं सुमना अभिरयम् ॥^२

जब विद्वानों की भीमाभा से ठसे वरुण के कोप का पता चलता है तब वह उठता है कि हे देव, पितरों के द्वारा किये गए झोहों को दूर कर दीजिए और उन झोहों तथा विरोधों को भी दूर हटादिए किन्हीं हमने अपने शरीर से खय किया है । जिस प्रकार पशु को चुपने वाले चोर को तथा बड़े-बड़े को रस्ती से लोग छुटा देते हैं, उसी प्रकार आप भी अपराध की रस्ती में दँधे वशिष्ठ को भी मुक्त कीजिए :

१. अश्वेद—१।३।२

२. वही—७।८६।२

यव द्रुग्धानि पिण्या सृजानोऽव या वयं चकृमा तनूभिः ।

यव राजन् पशुनृपं न तापुं सृजा वरुनं दाम्नो वसिष्ठम् ॥^१

नम्रता तथा दीनता, अपराध स्वीकृति तथा आत्म समर्पण की भव्य भावनाओं से मण्डित यह सूक्त वैष्णव भक्तों की उस वाणी की सुघ्र प्रतापता है जिसमें उन्होंने अपने को हजारों अपराधों का भाजन बताकर भगवान् से आत्मछात् करने की याचना की है ।

उषा की सुषमा

उषादेवी के प्रिय में उपलब्ध सुखों का अनुशीलन हमें इसी निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि वे काव्य की दृष्टि से नितान्त सरस, सहज तथा मध्य मानना मण्डित हैं । प्रातःकाल अरुणिमा से मण्डित सुवर्ण छटा से विच्छुरित प्राची नमोमण्डल पर दृष्टिपात करते समय किस मादुक के हृदय में बोमल मानना का उदय नहीं होता ! वैदिक ऋषि उसे अपनी प्रेम मरी दृष्टि से देखता है और उसकी दिव्य छटा पर रीझ उठता है । उषा मानवी के रूप में कवि हृदय के नितान्त पास आती है । यदि उषा केवल महान् तथा स्वर्ग की अधिकारिणी मान होती, इस प्रिय से परे ऊर्ध्व लोके में अपनी दिव्य छवि छुड़ाती रहती, मानव जगत् के ऊपर उठकर अपनी मध्य सुन्दरता से मण्डित होकर अपने में ही पुञ्जीभूत बनी रहती, तो हमारे हृदय में वेधक कौतुक या विस्मय लाभत होता, घनेष्टता नहीं । जब हमारी मानना का प्रसार इतना निरुत तथा व्यापक हो जाता है कि हम अपनी पृथक् सता का सर्वथा निर्मूलन करके प्रकृति की सत्ता के भीतर नर सत्ता का सद्यः अनुमग्न करने लगते हैं तब अनन्यता की मानना जन्म लेती है । इसका फल यह होता है कि कवि उषा को कमी कुमारी के रूप में, कमी गृहिणी के रूप में और कमी माता के रूप में देखता है । बाह्य सौन्दर्य के भीतर कवि आन्तर सौन्दर्य का अनुमग्न करता है । उषा केवल बाह्य सौन्दर्य की प्रतिमा न होकर कवि के लिए माता की ममता की प्रतीक बन जाती है ।

वैदिक ऋषि उषा के स्वरूप की मानना को तीन रूप से प्रकट करने के लिए नाना अलंकारों का विधान प्रस्तुत करता है । उषा अपने शुभ्र उज्ज्वल रूप को धारण करती हुई स्नान करने वाली सुन्दरी की भाँति आकाश में प्रकट होती है, तो कमी वह घ्रातृ-विहीन मगिनी के समान अपने दाप-माग की लेने के लिए पितृ स्थानीय सूर्य के पास आती है, कमी वह सुन्दर वस्त्र पहनकर पति को अपने प्रेम पाश में बाँधने के लिए मन्त्र करने वाली सुन्दरी के समान अपने पति के सामने अपने सुन्दर रूप को प्रकट करती है :

अभ्रातेन पुंसं षुति प्रतीचो गतारणिय सनयेघनानाम् ।

जायेव पत्य दशती सुवाता उषा ह्ययेव नि रिणीते अयः ॥^२

कवि की दृष्टि उषा के रम्य रूप पर पड़ती है और वह उसे एक सुन्दर मानवी के रूप में देखकर प्रसन्न हो उठता है । वह कहता है—हे प्रधारायत्री उषा, तुम कमनीय कन्या की भाँति अत्यन्त आकर्षणमयी बनकर अभिमत फलदाता सूर्य के निकट जाती हो तथा उनके सम्मुख रिप्त-वटना सुवती की भाँति अपने वस्त्र को आरण्य-रहित करती हो :

कन्येव तन्वा शशदाना एधि देवि देवमियच्छमायम् ।

संस्मयमाना युवति* पुरस्तादाविर्वसासि कृणुये विमातो ॥^१

यहाँ कवि की मानवीकरण की मानना अत्यन्त प्रबल हो उठी है। यहाँ उषा के कुमारी रूप की कल्पना है। स्मितम्बना सुन्दर रूप को प्रकट करने वाली सुवती कन्या की कल्पना सूर्य के पास प्रणय मिलन की भावना से जाने वाली उषा के ऊपर कितनी सयुक्तिक तथा सरस है। उषा के ऊपर की गई त्रय कल्पनाओं के भीतर भी उतना ही औचित्य दृष्टिगोचर हो रहा है। वह अपने प्रकाश द्वारा सवार को उसी प्रकार सस्कृत करती है जिस प्रकार योद्धा अपने शस्त्रों को विसरकर उनका सस्कार करता है :

अपेक्षते शूरो अस्तेषु शत्रून् बाधते तमो अजिरा न कोला ॥^२

उषा अपने प्रकाश से उसी प्रकार पैलाती है जिस प्रकार ग्वाला चरागाह में गौश्रों को विस्तृत करता है अथवा नदी अपने जल को विस्तृत करती है :

पश्यन् बिना सुभगा प्राना सिन्धुर्न चोद विप्रा इवैवैत् ॥^३

उषा का नित्य प्रति उदित होना उसके अमरत्व की पताका है ।

उष प्रतीची भुवनानि विश्वोर्ध्वा तिष्ठस्वमृतस्य केतुः ॥^४

उषा का नित्यप्रति एकावार रूप से आना कवि की दृष्टि में चक्र के आवर्तन के समान है। चक्र सदा आवर्तित होता रहता है, उसी प्रकार उषा भी अपना आवर्तन किया करती है—

समानमर्थं चरणीयमाना चक्रमिव न्यस्या बहुरस्व ॥^५

इन उदाहरणों में उपमा का विधान उषा की रूप भावना को तीव्र बनाने के लिए कितने उचित ढंग से प्रयुक्त किया गया है ।

उषा विषयक मन्त्रों के अनुशीलन से हम वैदिक ऋषियों की प्रकृति के प्रति उदात्त भावना को भी भलीभाँति समझ सकते हैं। प्रकृति का चित्रण दो प्रकार का है—

(१) अनावृत वर्णन—प्रकृति का स्वतः आलम्बनत्वेन वर्णन, जहाँ प्रकृति की नैसर्गिक माधुरी कवि हृदय को आकृष्ट करती है और अपने आनन्द से कवि-मानस को तितक करती है ।

(२) अलंकृत वर्णन—जिसमें प्रकृति तथा उसके व्यापारों का मानवीकरण किया गया है। प्रकृति निश्चैष्ट न होकर चेतन प्राणी के समान नाना व्यापारों का सम्पादन करती है। वह कभी हिमवतदना सुन्दरी के समान दर्शकों का हृदय आकृष्ट करती है तो कभी उग्ररूपा भीष्म बन्धु के समान हमारे हृदय में भय तथा क्षोभ उत्पन्न करती है ।

वैदिक कवि की इस द्विविध भावना का स्पष्ट निदर्शन हमें उषा सम्बन्धी भावनाओं में मिलता है। प्राचीन सितित्त पर सुवर्ण के समान अरुण छटा छिटकाने वाली उषा का साक्षात्कार करते समय कवि का हृदय इस कोमल चित्र में रम जाता है—और वह उल्लासमयी भाषा में पुकार उठता है :

उषो देव्यमर्था वि भाहि चन्द्रया सूर्या हर्यन्ती ।

आत्वा वहन्तु सुयसातो अथा हिरण्यवर्णा* पृथुपाजसो ये ॥^६

१. ऋग्वेद, १।१२३।१० ।

२. वही, ६।६४।३ ।

३. वही, १।२२।१२ ।

४. वही, ३।६।३ ।

५. वही, ३।६।३ ।

६ वही, ३।२।२ ।

हे प्रनाशमयी उषा, तुम सोने के रम पर चढ़कर आभरणाशील बनकर चमको। तुम्हारे उदय के समय पक्षीगण सुन्दर रसमय वाणी का उच्चारण करते हैं। सुन्दर शिक्षित पृथुरल से सम्पन्न सुवर्ण वर्ण वाले घोड़े तुम्हें वहन करे।

अलंकृत वर्णन के अवसर पर उषा से सम्बद्ध रूप तथा व्यापारों पर मानवीय रूप तथा व्यापारों का पड़ा ही हृदयस्पर्शी आरोप किया गया है। एक स्थल पर कवि उषा की रूप माधुरी का वर्णन करते समय शोभनवस्त्रा युक्ती के साथ उसकी तुलना करता है :

आयेव पथ उषाती सुगता । उषा हस्तेष्व निरिणीते अम्भः ॥^१

यहाँ कवि नारी के कोमल हृदय की स्पर्श कर रहा है। पति के सामने कौन सुन्दरी अपने हृदय के उल्लास तथा मन की वासना को गुप्त रख सकती है ? और कौन ऐसी स्त्री होगी जो पति के सामने अपने सुन्दरतम सजा सम्पन्न रूप को प्रकट करना नहीं चाहती ? अपने पति-भूत सूर्य का अनुगमन करने वाली उषा के आचरण में कवि साप्पी सती के आचरण की स्फुट अभिव्यक्ति पाता है।^२ एक स्थान पर कवि भय से शक्ति होकर कह उठता है कि कहीं उषा के सुकुमार शरीर को सूर्य की तीक्ष्ण किरणें सन्तप्त न कर दें, जिस प्रकार राजा चोर को या शत्रु को सन्तप्त करता है :

नेत्र एवा स्तेनं यथा रिपुं तपति । सूरौ अर्चिता सुगते अरवमूर्तते ॥^३

अन्यत्र रगमन्त्र के स्वर अपना उल्लासमय नृत्य दिखलाने वाली नर्तकी की समता कवि प्रातःकाल प्राची क्षितिज के रगमन्त्र पर अपने शरीर को विराट रूप से दिखलाने वाली उषा के साथ करता हुआ अपनी क्लामियता का परिचय देता है :

अधि येनासि वपते मृत्त्रिवापोष्णं ते वक्ष उद्येव पर्जहम् ॥^४

महात्मा कालिदास ने अपने काव्यों में प्रकृति के इस द्विविध रूप की भव्य भौंरी प्रस्तुत की है। 'मृत्तु सहा' में प्रकृति अपने अनाहत रूप में पाठकों के सामने अपनी रमणीय छवि दिखलाती है, तो 'मेघदूत' में वह अलंकारों की सजावट से चमकृत तथा कोमल हार्दिक भावमहिमाओं से रसमय रमणी के रूप में आकर प्रस्तुत होती है। कालिदास या यह प्रकृति-निर्णय ऋग्वेदीय मन्त्रज धारा के ही अन्तर्गत है।



१. आग्नेद—१।१२४।७ ।

२. वही, ७।७६।३ ।

३. वही, २।८०।३ ।

४. वही, १।६२।४ ।

अनुशीलन

चन्द्रमाली पाण्डे

वीरगाथा का विरोध क्यों ?

'वीरगाथा' का इतिहास कुछ भी हो किन्तु यह भ्रुव उत्प है कि 'हिन्दी साहित्य' के 'आदि काल' का नाम पड़ा है 'वीरगाथा काल' स्वर्गीय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल जी ही की कृपा से। उनका स्पष्ट कथन भी है :

"आदिकाल का नाम मैंने 'वीरगाथा काल' रखा है।"

क्यों रखा है, इसका निरर्थक भी उनके 'इतिहास' के 'प्रस्ताव' से आ गया है, अतएव हम यहाँ उसके अनवरण की आवश्यकता नहीं समझते और न यही कहना चाहते हैं कि उनके जीवन काल में ही इसकी आलोचना हुई और तब से अब तक बराबर होनी आ रही है। फिर भी यह कहा ही जा सकता है कि अभी तक मान्य यही समझा जाता है। इसके स्थान पर इधर बड़े आनन्द तारा और दशरथ के साथ जिस नाम का प्रतिपादन किया गया है वह है 'सिद्ध-सामन्त' का समुक्त नाम। और नहीं, हिन्दी के यशस्वी समालोचक आचार्य डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी जी लिखते वा 'विहार राष्ट्रभाषा परिषद्' की भरी मण्डली में मापण करते हुए कहते हैं :

"विषय-वस्तु की दृष्टि में रगड़कर इस काल के लिए राहुल जी ने एक और नाम सुझाया है, जो बहुत दूर तक तरकालीन साहित्यिक प्रवृत्ति को स्पष्ट करता है। यह नाम है 'सिद्ध सामन्त काल'। इस काल का जो भी साहित्य मिलता है उसमें सिद्धों का लिखा धार्मिक साहित्य ही प्रधान है। यद्यपि यह साहित्य विशुद्ध काव्य की कोटि में नहीं आ सकता पर भावा प्रकाश की सिद्धियाँ इस काव्य में उसी प्रकार प्रेरणा का विषय रही जित प्रकार परवर्ती काल में भक्ति। वस्तुतः कालप्रवृत्ति प्राप्य ग्रन्थों की संख्या द्वारा नहीं निर्धारित हो सकती, बल्कि उस काल की मुख्य प्रेरणादायक वस्तु के आधार पर ही हो सकती है। प्रभाव उत्पादक और प्रेरणा संचारक तत्त्व ही साहित्यिक काल के नाम-करण का उपयुक्त निर्णायक हो सकता है।"

ठीक, परन्तु सच तो कहें, किसी 'काल की मुख्य प्रेरणादायक वस्तु' का पता चलता कैसे है और उसका नाम साहित्य से कुछ होता भी है या नहीं ? आचार्य शुक्लजी का पक्ष है :

१. हिन्दी साहित्य का आदिकाल, सं० २००६ वि०—पृष्ठ २३।

“जब कि प्रायेक देश का साहित्य वहाँ की जनता की चित्त वृत्ति का संचित प्रतिबिम्ब होता है तब यह निश्चित है कि जनता की चित्त-वृत्ति के परिवर्तन के साथ साथ साहित्य के स्वरूप में भी परिवर्तन होता चला जाता है। आदि से अन्त तक हमें चित्त वृत्तियों की परम्परा को परीक्षित हुए साहित्य परम्परा के साथ उनका सामंजस्य दिखाना ही ‘साहित्य का इतिहास’ कहलाता है। जनता की चित्त वृत्ति बहुत कुछ राजनीतिक, सामाजिक, साम्प्रदायिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अनुसार होती है। अतः कारण स्वरूप इन परिस्थितियों का किंचित् दिग्दर्शन भी साथ-ही साथ आवश्यक होता है।”

तात्पर्य यह कि आचार्य शुक्ल जी ‘कार्य’ को ‘इतिहास’ का विषय बनाते हैं और आचार्य द्विवेदी जी ‘कारण’ को। फलतः उनका ‘आदिकाल’ कारण का पुञ्ज बन गया है, ‘सामंजस्य’ का उसमें नाम नहीं। देखिए न, उल्टी कम में आचार्य द्विवेदी जी किस प्रकार कहते हैं :

“किर ‘सामन्तकाक’ में ‘सामन्त’ शब्द से उस युग की राजनीतिक स्थिति का पता चलता है और अधिनाश चारण जाति के कवियों की राजस्तुतिपरक रचनाओं के प्रेरणा स्रोत का भी पता चलता है। ‘सामन्त’ जिस काव्य का प्रधान आध्यात्मिक है उसमें उसकी झूठी सच्ची विजयों और कल्पित अकल्पित प्रेम प्रसंगों का होना उचित ही है। एक के द्वारा वह वीर रस का आध्ययनता है, दूसरे के द्वारा शृङ्गाररस का आलम्बन। सामन्त की दोनों ही चाहें। इस प्रकार इस शब्द में इस काल की मुख्य प्रवृत्तियों की स्पष्ट करने का गुण है।”

परन्तु उठता है किस शब्द में ? ‘सामन्त’ या ‘विद्वत् सामन्त’ में ? ‘सामन्त’ में ही न ? कारण यह कि इसीके आगे आप और भी स्पष्ट करते हैं :

“‘प्राकृतपौलस्त्यम्’ में उदाहरण रूप में उद्धृत पद्यों में इस प्रकार की राजस्तुतिमूलक रचनाएँ प्रचुर मात्रा में हैं और तरफालीन संस्कृत काव्य में इस धैर्य की रचनाएँ बहुत अधिक हुई हैं। तो ये राजस्तुतिपरक रचनाएँ ‘वीरगाथा’ उसकी नहीं हैं जितनी राजस्तुति हैं। उनकी लड़ाइयों और विवाहों की कथाओं में कारण अधिक है, तथ्य कम।”

आचार्य द्विवेदी जी ‘तथ्य’ और ‘कल्पना’ का इन्द्र छेड़कर जो झुठ दिलाया चाहते हैं उसकी जाँच के पहले यह ही जानिए कि उ हाँ ‘सिद्ध’ और ‘सामन्त’ को देना किस दृष्टि में है। तो ‘सिद्ध’ के सम्बन्ध में उनका विवेचन है :

“इस मत के योग मत और योग सम्प्रदाय नाम तो सार्थक ही हैं, क्योंकि हमका मुख्य धर्म ही योगाभ्यास है। अपने मार्ग की ये लोग सिद्धमत या विद्वत् मार्ग इसलिए कहते हैं कि इनके मत से नाथ ही सिद्ध हैं। इनके मत का अत्यन्त प्रामाणिक ग्रन्थ ‘सिद्ध-सिद्धान्त पद्धति’ है जिसे अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में काशी के पंडित दलमद ने संहित करके ‘सिद्ध सिद्धान्त संग्रह’ नामक ग्रन्थ लिखा था। इन ग्रन्थों के नाम से पता चलता है कि बहुत प्राचीन काल से इस मत को ‘सिद्ध मत’ कहा जा रहा है।”

तथा इसी कम में आप ही तो और भी स्पष्ट करते हैं :

“गोस्वामी गुलसीदास जी ने ‘रामचरितमानस’ के शुरू में ही ‘विद्वत् मत’ की भक्ति-हीनता की ओर इशारा किया है। गोस्वामी जी के ग्रन्थों से पता चलता है कि ये यह

विश्वास करते थे कि मोरारनाथ ने योग जगाऊ भक्ति को दूर कर दिया था। मेरा अनुमान है कि 'रामचरितमानस' के आरम्भ में शिव जी चन्दना के प्रसंग में जब उन्होंने कहा था कि 'भद्रा' और 'विरवास' के साक्षात् स्वरूप पायेंगे और शिव हैं; इन्हीं दो गुणों (अर्थात् धृष्ट और विरवास) के अभाव में 'सिद्ध' लोग भी अपने ही भीतर विद्यमान ईश्वर को नहीं देख पाते, तो उनका तात्पर्य इन्हीं नायपंथियों से था। यह अनुमान यदि ठीक है तो यह भी सिद्ध है कि मोरारनाथ जी इस मत को 'सिद्ध मत' ही कहते थे। यह नाम सम्प्रदाय में भी बहुत समाहित है और इसकी परम्परा बहुत पुरानी मालूम होती है।" .

तो क्या कोई भी विचारशील व्यक्ति यह कहने में हिचक सकता है कि वास्तव में हिन्दी-साहित्य के 'सिद्ध सामन्त' बाल में 'सिद्ध' का संकेत होगा 'नायपंथी' ही। रहा 'सामन्त', तो उसकी यह स्थिति है : "शुरुआत के अनुसार किसी कापिक आश्रय (भूमि से) एक जाज चौकी के कार्यालय होती थी वह सामन्त कहलाता था।" .

डॉक्टर वासुदेवशरण अग्रवाल के इस अध्ययन की छाया में डॉक्टर हजारीप्रसाद द्विवेदी भी का डक 'सामन्त' नहीं टिकेगा, कह नहीं सकता। उनके 'सिद्ध' की वह गति और उनके 'सामन्त' की स्थिति यह। फिर किस आधार पर क्या बताने के लिए पड़ा होगा आचार्य द्विवेदी का 'बहुत दूर तक तत्कालीन साहित्यिक प्रवृत्ति को स्पष्ट' करने वाला यह 'सिद्ध-सामन्त' नाम ! स्मरण रहे राहुल बाबा की साजी भी यहाँ कुछ और ही करव दिखायगी। कारण, उनका तो 'सिद्ध-सामन्त बाबा' है सन् ७६० से सन् १३०० ई० तक और 'आरका आदिकाच' है अज्ञात, अथवा ज्ञात है तो यही कि आपकी ही बायो में :

"साधारणतः सन् ईसवी की दशवीं से लेकर चौदहवीं शताब्दी के काल को 'हिन्दी-साहित्य का आदिकाल' कहा जाता है। तुलसी के मत से संवत् १०२० (सन् ६८३) से संवत् १३०२ (सन् १३१८ ई०) तक के काल को हिन्दी-साहित्य का आदिकाल कहना चाहिए।" .

आचार्य द्विवेदी ने 'साधारणतः सन् ईसवी' का उल्लेख किस आधार पर किया है, कह नहीं सकता। कारण कि इसका अर्थ तो यह होता है कि 'हिन्दी साहित्य' के इतिहास-लेखक साधारणतः ईसवी सन् का प्रयोग करते हैं और उनके 'आदिकाल' का भोग मानने हैं सन् ६०१ ई० से १४०० ई० अर्थात् सं० ६५८ वि० से सं० १४५७ वि० तक। परन्तु जहाँ तक इस जन को पता है वस्तुस्थिति ऐसी नहीं है। आचार्य द्विवेदी कहने की कह बाते हैं :

"इधर जैन अग्रंश चरित-काव्यों की जो विपुल सामग्री उपलब्ध हुई है वह निर्या धार्मिक सम्प्रदाय के मुहुर लगने-लाग से अलग कर दी जाने योग्य नहीं है। स्वयम्भू, यत्सुख, पुष्पदन्त और घनपाल जैसे कवि केवल जैन होने के कारण ही काव्य-क्षेत्र से बाहर नहीं चले जाते। धार्मिक साहित्य होने भाव से कोई रचना साहित्यिक कोटि से अलग नहीं की जा सकती। यदि ऐसा समझा जाने लगे तो तुलसीदास का 'रामचरितमानस' भी साहित्य क्षेत्र में अविवेच्य हो जायगा और जायसी का 'पद्मावत' भी साहित्य-सीमा के भीतर

१. हर्षचरित—एक सांस्कृतिक अध्ययन, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, सं० २०१०—पृष्ठ २१६-२२०।

२. हिन्दी-साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ १०।

नहीं घुस सकेगा ।" १

परन्तु तब भी, जब हिन्दी के लोग इतने प्रियेकशून्य हो जायें ! पता नहीं ऐसा सोचने का कारण क्या है ! राहुल जी की 'काव्य धारा' में किया क्या गया है जो उन पर इस प्रकार का मिथ्यारोप लगाया जाय ! यह सम्भव तभी है जब 'सिद्ध-सामन्त' का मोह छोड़कर 'संक्रान्ति' को समझा जाय और साहित्य की प्रचार का अस्त्र न बनाकर जीवन का शास्त्र माना जाय, अन्यथा 'सिद्ध सामन्त' का नग्नकरण तो सबसे पहले इन्हीं जैन बन्धियों को चर जायगा ।

हाँ, तो इतना स्फुट रहे कि 'वीरगाथा' में यह दोष नहीं । 'गाथा' का प्रयोग 'चरित' के लिए भी होता है न ! यदि कुछ भी सन्देह हो तो कृपा करके 'रामचरितमानस' का पाठ करें । श्रीगणेश किया नहीं कि आपसे गोचर हुआ :

कानापुराणनिगमापमसम्मतं यद्
रामायणे निगदितं वचिद्वन्द्वतोऽपि ।
स्वान्तःसुखाय तुलसी रघुनाथ गाथा-
भाषानिवन्धमतिरुज्जुलमातनोति ॥

तुलसी ने यहाँ 'गाथा' शब्द का प्रयोग जिस अर्थ में किया है वही 'वीरगाथा' के 'गाथा' शब्द में भी चरितार्थ होता है । 'गाथा' शब्द के इतिहास में जाने से लाभ नहीं । स्मरणीय यहाँ इतना ही है कि 'वीरगाथा' का 'गाथा' शब्द स्व० शुक्लजी का कोई अपना शब्द नहीं, वह तो हिन्दी भाषा का एक अत्यन्त प्रचलित और व्यवहृत शब्द है । यहाँ तक कि रामरथानी इतिहास के अद्वितीय पण्डित महामहोपाध्याय डॉक्टर गौरीशंकर हीरचन्द ओझा जी 'टोला-मारु का दूहा' के विषय में लिखते हैं :

"यह एक विचित्र (रोमैटिक) प्रेम-गाथा है और इसमें मानव हृदय के कोमल मनोभावों एवं वाद्य प्रकृति के मनोहर विनम्रकृत किये गए हैं ।" २

और इसके सम्पादक जब इसकी आलोचना में इसकी स्थिति स्पष्ट करते हैं :

"यद्यपि रीति और साहित्य शास्त्र के बहाव में सदियों तक बह चुकने के बाद आज हमारी कल्पना काव्योत्पत्ति के इस प्रकार की संभाव्य और युक्तिसंगत समझने में असमर्थ है, परन्तु यदि हम प्राचीन समय के मौखिक परम्परागत साहित्य के प्रवाह और परिस्थिति को ध्यानपूर्वक देखें तो यह बात सहज ही समझ में आ सकेगी । इन सिद्धान्तों के अनुसार दोला मारु की प्रेम गाथा की किसी व्यक्ति-विशेष कवि की कृति न मानकर भी हमकी यह कल्पना करने में कठिनाई नहीं होती कि यह काव्य मौखिक परम्परा के प्राचीन काव्य युग की एक विशेष कृति है और संभव है कि तत्कालीन जनता की साधारण अभिरुचि को ध्यान में रखते हुए उससे प्रेरित होकर किसी प्रतिभा-सम्पन्न कवि ने जनता प्रीत्यर्थ उसीके मनोभावों को वर्तमान काव्य रूप में ऋद्ध करके उसके समष्टि उपस्थित कर दिया हो और जनता ने यही प्रसन्नता से इसे अपनी ही सामूहिक कृति मानकर कण्ठस्थ किया हो ।" ३

आचार्य दिवेदी जी को 'टोला मारु की प्रेमगाथा' में कितना 'तथ्य' और कितनी 'कल्पना'

१. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ ११ ।

२. दोला मारु र दूहा—वा० प्र० सभा, काशी, सं० १९९१—प्रवचन, पृष्ठ ८ ।

३. यही, पृष्ठ ३९ ।

दिखाई देती है और उसी दृष्टि में 'गाथा' का स्वरूप क्या है, पाठक इसकी ऊर्ध्व से समझने का प्रयत्न करें। हाँ, उसकी परम्परा के सम्बन्ध में इतना अवश्य जान लें कि वारसी विश्व विद्यालय के प्राध्यापक श्री बलदेव उपाध्याय जी के मतानुसार :

“निरुक्ति महाकाव्य वह है जो अनेक खलाब्दियों में अनेक कवियों के प्रयत्न से निरुक्ति होकर अपने वर्तमान रूप में आया है। वह प्राचीन गाथाओं के आधार पर रचित महाकाव्य होता है। जैसे ग्रीक महाकवि होमर का 'इलियड' और 'थोडेसी' नामक युगल महाकाव्य। इनका वर्तमान परिष्कृत रूप होमर की प्रतिभा का फल है, परन्तु गाथा चर्कों के रूप में वे प्राचीन काल से यन्दीजनों के द्वारा गाये जाते थे।”

वहाँ जा सकता है कि इस 'पाश्चात्य मत' से आचार्य द्विवेदी जी को लेना क्या, जो अपने 'आदिकाल' में इसका उल्लेख करते। निवेदन है, उर्ध्वका तो वचन है :

“मैं बिहार-राष्ट्रभावा-परिपद् के प्रति अपनी आन्तरिक श्रुतज्ञता प्रकट करता हूँ जिसने मुझे हिन्दी साहित्य के आदिकाल के 'काव्य रूपों' के उद्भव और विकास की कहानी कहने का अवसर दिया है।”

फिर किसी 'विरचित' काव्य-रूप की अपेक्षा क्यों ? प्राणी और प्रतीक में भेद क्या ? क्या आचार्य द्विवेदी को इसका पता नहीं कि किसी की 'कल्पना' किसी का 'तथ्य' बन जाती है और वह लोक में सत्य के रूप में प्रतिष्ठित हो जाती है ? इसका भी कुछ इतिहास है। वही उपाध्याय जी उसी प्रसंग में उसीके आगे लिखते हैं :

“महाकाव्य की रचना की प्रेरणा भारतीय कवियों को वेदों से ही प्राप्त हुई है। वेदों में ऐक-स्तुति के अतिरिक्त प्राचीन काल के प्रसिद्ध राजाओं की प्रशंसाएँ भी हैं, जिन्हें 'नाराशंसी' कहते हैं।” इतना ही नहीं, ऋग्वेद के समय की बहुत-सी गाथाएँ भी उपलब्ध होती हैं जिनमें किसी प्राचीन ऐतिहासिक राजा के विषय में किसी महावर्ण घटना का उल्लेख रक्षित है अथवा किसी विषय का सुन्दर तथा रोचक वर्णन किया गया रहता है। ऐसी गाथाएँ 'ऐतरेय ब्राह्मण' में 'श्रुतः शेष' के अध्याय में दी गई हैं। इन्हीं समग्र साधनों का उपयोग करके पिछले कवियों ने प्राकृतिक दृष्टों आदि के वर्णन से पुष्ट कर महाकाव्य को जन्म दिया।”

भाव यह कि आज का 'वीरगाथा' शब्द इसी 'नाराशंसी गाथा' या 'नाराशंसी' का प्रतिभू है। 'गाथा' हिन्दी का एक चिरपरिचित और बहुत व्यर्थ शब्द है। उसका सम्बन्ध 'तथ्य' से भी है, 'कल्पना' से भी है और है साथ ही अभिव्यक्ति तथा संस्कार से भी। अधिक क्या ? 'दानवीर' के प्रसंग में विद्यापति लिखते हैं :

“तद्दानपरितुष्टास्तु सर्वत्र तस्या कीर्तिगाथा गायन्ति । राजोवाच । वैतादृक् सत्यमेतत् ?” अर्थात् 'गाथा' शब्द 'सत्य' की गारंटी नहीं और 'स्तुति' शब्द 'कल्पना' का प्रतीक नहीं जो इस 'कीर्ति-गाथा' को 'दान स्तुति' न समझा जाय और 'गाथा' को कोई 'इतिवृत्त' का वाचक माना जाय। विद्यापति का कथन है कि :

१. शारदा नन्दिर, काशी, खं० २००२, पृष्ठ ७६।

२. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ १।

३. वही, पृष्ठ ८०।

दानवीरो हरिश्चन्द्रो दयावीरः शिविर्भूषः
युद्धवीरोऽभवत् पार्थसत्यवीरो युधिष्ठिरः ॥^१

किन्तु 'युगान्तर पुरुष' से वर्तमान का काम नहीं सघता। अतएव विद्यापति ने 'मलि' के जीवों को ही 'परीक्षा' का विषय बनाया और 'दायवीर' के लिए 'विक्रमादित्य' को, 'दयावीर' के लिए 'हम्मीर' को, 'सत्यवीर' के लिए 'नरसिंहदेव' तथा 'चाचिकदेव' को, एवं 'युद्धवीर' के लिए 'मल्लदेव' को चुना। इनमें से 'हम्मीर' और 'मल्लदेव' की कथा विचारणीय थी। परन्तु आचार्य द्विवेदी को इसकी गन्ध नहीं? यदि सचमुच उनको इनका कुछ पता होता तो 'शाङ्गधर' और 'जङ्गल' के विषय में स्यात् उनका मत आचार्य शुक्ल जी के साथ होता।

जो हो, जानना यहाँ यह है कि वास्तव में 'वीर' के भीतर सभी 'वीर' आ जाते हैं, कुछ निरे 'युद्धवीर' को ही 'वीर' नहीं कहते। फलतः 'वीरगाथा' का संकेत है सभी प्रकार के 'वीरो' की 'गाथा' से। हाँ, यहाँ यह भी स्पष्ट हो ले कि साहित्य शास्त्र में 'सत्यवीर' को 'धर्मवीर' कहा गया है जिसे 'रस' के सभी प्राची भली भाँति समझते हैं।

'वीर' के इतने विवेचन के बाद बताना अब यह रहा कि जो 'विपुल सामग्री' इधर 'उपलब्ध हुई है' वह आप ही इस 'वीर' के भीतर सिमट आती है। कारण यह है कि स्वयं आचार्य द्विवेदी का वचन है :

"दे प्रमथ अघिकतर जैन प्रमथ भावहारों से ही प्राप्त हुए हैं और अधिकांश जैन कवियों के लिखे हुए हैं। स्वभावतः ही इनमें जैन धर्म की महिमा बसाई गई है और उस धर्म के स्वीकृत सिद्धान्तों के आधार पर ही जीवन बिछाने का उपदेश दिया गया है।"^२

तो फिर आप ही कहें कि इस 'धर्मवीरता' के नाते इन्हें 'वीरगाथा' नहीं तो और क्या कहें? इनका 'चरितनायक' 'सिद्ध' है क्या? स्मरण रहे, इस काल का लेला लेने पर 'सुरि' 'सिद्ध' को नगण्य कर देगा तो 'राधा' 'सामन्त' को। फिर यह 'सिद्ध सामन्त' की गोहार कैसे? हाँ, 'सिद्ध' से अति अनुराग हो तो इसे 'सिद्धि-काल' कह लें, अन्यथा राहुल जी की शरण से लाभ क्या? उनका काल विभाजन तो कुछ और ही है न! देखिए न। उनके पाँच युग हैं—

१. सिद्ध-सामन्त युग, २. सूती युग, ३. भक्त युग, ४. दरबारी-युग, और ५. नवजागरण युग। अस्तु उनका पय आरंभे निर सुगम नहीं, भयावह है। 'वीर कौन' तो आप वन नहीं पाते, फिर 'सिद्ध' को चिन्ता क्या? उग्र दशा में मो 'वीर' करना करना दिखायगा। आर कहते हैं :

"पृष्ठ के दाया वर वार रस का आश्रय बनता है, दूसरे के दाया गंगारस का आर्जयन।"^३

तो क्या आप यह कहना चाहते हैं कि आपके 'सिद्ध-सामन्त काल' का 'सामन्त' यस वाग्वीरता में भग्न रहता है और कमी भूलकर भी किसी नायिका में रत नहीं होता? यदि हाँ, तो आप के युग की सृष्टि ही निशली है।



१. पुरुष परीक्षा—वेङ्कटेश्वर भैरव, हल्गहावाड, १९११ ई०।

२. हिन्दी-साहित्य का आदिकाल—पृष्ठ २।

३. वही, पृष्ठ २३।

रामचन्द्र तिवारी

सन्त-सम्प्रदायों की राजनीतिक परिणति

हिन्दी प्रदेश में सन्त-मत का पूर्णोद्भव सन्त कबीर के समुदाय के माथ हुआ । कबीर ने एक नवीन सांस्कृतिक चेतना का पौरोहित्य किया । इस चेतना का आदि स्रोत सर्वथा नवीन नहीं था । बौद्ध धर्म के उदय के साथ ही उच्चवर्गीय सामाजिक व्यवस्था एवं धार्मिक आचारों के प्रति विद्रोह की भावना का जन्म हुआ था । रुढ़ि और प्रगति की क्रिया प्रतिक्रियाओं के साथ संकीर्ण और उदार होती हुई यह भावना जन-जीवन-प्रवाह के साथ बढ़ती चली आई थी । कबीर ने इस भावना में आत्मनिश्वास की दबना फूँकी, इसे सकीर्णताओं से मुक्त किया, हीनता की भावना को दूर दिया तथा समता की दृष्टि दी । इस प्रकार विशुद्ध मानवता के आधार पर एक नवीन संस्कृति को जन्म दिया ।

कबीर के समसामयिक अन्य सन्तों—सेन, पीपा, रैदास, कमाल, घना, नानक आदि—की जीवन साधना एवं धार्मिक दृष्टि भी ठीक इसी प्रकार की थी । ये सभी सन्त सरल थे । रुढ़ियों समीचीन अप्रिय थीं तथा शुद्धाचरण सभी को मान्य था । इनका चरित्र संगठन स्पष्टता और स्वतन्त्रता के आधार पर हुआ था । जीवन के मूल्यों के आकलन के लिए इनके पास एक ही बसौटी थी—अनुभव एवं त्रिवेक । इनकी वाणियों में अलख आत्म विश्वास भरा था । इन सभी ने कबीर द्वारा पोषित नूतन सांस्कृतिक चेतना के समुदाय और विश्वास में सच्चा सहयोग दिया ।

अपने समुदाय काल में यह सन्त मत किसी प्रकार की संगठन की मनोवृत्ति लेकर नहीं चला था । इसमें संगठन की प्रवृत्ति के समागम तथा साम्प्रदायिक भावना के प्रवेश की कहानी हिन्दी-प्रदेश में इस्लामी प्रभाव के साथ प्रारम्भ होती है । हिन्दी प्रदेश की चिन्ता-धारा के मध्य-युगीन विकास के अध्येताओं के लिए यह कहानी मनोरंजक ही नहीं महत्त्वपूर्ण भी है ।

११वीं शती वि० में हिन्दी-प्रदेश में जिस इस्लामी सभ्यता का प्रवेश हुआ वह अपनी सम्पूर्ण उदारता में भी साम्प्रदायिक भावना से मुक्त न थी । इस्लाम अनुमोदित आचार-समता, जातीय एकता, भाव भावना, एक्केसरवादी विश्वास आदि सभीके पीछे कट्टरता का पुङ्खला लगा था । इस संस्कृति के पीछे मुस्लिम जन समुदाय ने अपने से सर्वथा प्रतिद्वन्द्व प्रवृत्ति रखने वाली हिन्दू जाति को पराजित करने के लिए अपनी धार्मिक कट्टरता को पूरे दल से पकड़ रखा । हिन्दी प्रदेशीय मुसलमानों से इतर जन समुदाय को जीवन के आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक आदि सभी क्षेत्रों में इस कट्टरता का सामना करना पड़ा ।

हिन्दू बनना में इस धार्मिक नीति की प्रतिक्रिया दो रूपों में हुई । निम्नवर्गीय हिन्दू जातियों को सांस्कृतिक एवं आर्थिक दृष्टि से हीनता और जिन्हें शताब्दियों से उच्चवर्गीय की उपेक्षा, अवहेलना, घृणा तथा अपमान के बीच घुटना पड़ रहा था, खेद से इस्लाम स्वीकार करने लगे । दूसरी ओर उच्चवर्गीय अपने को सभी इतर वर्गों से सर्वथा पृथक् बनाए रखने के लिए रुढ़िग्रस्त धार्मिक आचारों संस्कारों तथा नातिगत विषमताओं से और भी चिपकने लगा ।

१. मुस्लिम शासन के प्रारम्भ में ही ऐसी मध्य हिन्दू जातियों का उल्लेख मिलता है जिनका परस्पर खान-पान नहीं था—'जाइफ एरद कश्मीरान आँक दी पीपुल आँक हिन्दुस्तान'

इन दोनों के बीच एक ऐसा हिन्दू समुदाय भी था जो युग युग की इस बढ़ धारणा—“स्वधर्मं मर्यादां श्रेयः”—से चिपका होने के कारण अनेक कष्ट सहन करने पर भी इस्लाम न स्वीकार कर सका या किन्तु उच्चगोत्री कुलीन हिन्दुओं से उसे सम्मान भी न प्राप्त था। सत्ता की सरल वानियों से सर्वाधिक स्फूर्ति, सम्बल और प्रेरणा इसी समुदाय को प्राप्त हुई।

सन्त मत का प्रवेश जब इस सामान्य जन-समुदाय में हुआ तो उसका स्वरूप भी जन जीवन की मनःस्थिति के अनुसार ढलने लगा। युग युग से शोषण, शुद्ध और आत्महीनता के वातावरण में रहने के कारण निम्न जन समुदाय सन्तों के स्वयंसेवा विचारों एवं समतामूलक जीवन-दृष्टि का बौद्धिक समर्थन तो करता रहा किन्तु उनके जीवन सिद्धान्तों और आदर्शों को अपने जीवन-चारा में उतार न सका। फलतः सन्तों से प्रभावित यह जन वर्ग अपनी हीन मानना को छिपाने के लिए कुलीन हिन्दुओं के सम्मानान्तर पृथक् धार्मिक रूढ़िवादी एवं रीतिवादी के माथा जाल का सृजन करने लगा। इस प्रकार सन्त-समुदाय के पृथक् पंथ, त्योहार, धर्माचार-संस्कार आदि संगठित होने लगे। मन्दिरों और मठों में प्रवेश निषिद्ध होने के कारण छद्मद्वारों का निर्माण हुआ। गोविन्द का स्वरूप ज्ञान अग्रगण्य होने के कारण शुक को ही गोविन्द माना गया। मूर्ति-स्पर्श वर्जित होने के कारण शुक ग्रन्थ की ही पूजा होने लगी। पण्डितों द्वारा प्रयुक्त पूजा मन्त्रों का ज्ञान न होने के कारण उरीके बज्जन पर अनुस्मारादि लगाकर सधुक्कड़ी भाषा में मन्त्रावलिखी बसाई गई। इसी प्रकार शुक जयन्ती, ग्रन्थ-जयन्ती आदि रूपों में पृथक् त्योहारों का भीगणेश हुआ। अन्ततः प्रत्येक प्रसिद्ध सन्त से प्रभावित भद्रालु जनार्णव पन्थ और सम्प्रदाय का रूप ले बैठा। संवत् १७०० नि० के कुछ पूर्व तक उत्तरी भारत में कबीर पंथ, नानक पंथ, साध सम्प्रदाय, लाल पंथ, टाडू पंथ, निरंजनी सम्प्रदाय, बावरी पंथ, मलूक पंथ आदि अनेक पंथों और सम्प्रदायों का जाल बिछ गया।

अभी तक सम्प्रदाय संगठन का स्वरूप सांस्कृतिक ही था। इसमें राजनीतिक प्रयोजन का प्रवेश नहीं हुआ था। सन् १६३१ नि० में बाबा तुलसीदास ने पंच-प्रार्थन की इस प्रवृत्ति को लक्ष्य किया था किन्तु उनका अर्थ्य इनके धार्मिक स्वरूप पर ही तीव्रतम रूप में प्रकट हुआ था।^१ यदि उस समय इन सम्प्रदायों के संगठन के मूल में किसी प्रकार का राजनीतिक प्रयोजन भी होता तो उसकी सतर्क दृष्टि उसे अग्रगण्य लक्ष्य परती और उसकी वाणी व्यंग्य करने से न चूकती। कबीर ने अग्रगण्य समूह चलाने वाले भन्ने मित्रों की मगोल उड़ाई थी, “किन्तु ‘मोक्षक’ में समाविष्ट सभी कथनों में उनके निज के चितने हैं यह कह सम्ना अत्यन्त कठिन है।

अक्षर के समय में मुस्लिम धार्मिक नीति पर्याप्त उदार हो गई। उसने सर्व-धर्म समन्वय पर बल दिया। उसकी परिवर्तित नीति ने न केवल हिन्दुओं और मुसलमानों को निकट ला दिया वरन् सन्त-सम्प्रदायों में भी समन्वय और सम्पर्क की भावना बढने लगी। ये एक दूसरे के निकट आने लगे। उच्चगोत्री हिन्दुओं की धार्मिक मान्यताओं के प्रति उनमें मित्रोद्द की मानना दृष्टि होने लगी। यही नहीं आगे चलकर सुफिया, जैनियों और सादियों के धार्मिक आचारों का प्रवेश भी सन्तों के विभिन्न सम्प्रदायों में होने लगा।^२

१. ‘दक्षिण निज मत कलत्र करि प्रगट किये यहू पंथ’—‘मानस उच्चर काण्ड’ पृष्ठ १७।

२. ‘कबीर’—द्वितीय प्रकाश द्विचर्चा—पृष्ठ १२६।

३. ‘उत्तरी भारत की सन्त परम्परा’—पृष्ठ ४१०।

जहाँगीर और शाहजहाँ ने भी थोड़े-बहुत परिवर्तनों के साथ धार्मिक उदारता बनाए रखने का प्रयत्न किया। फलतः सन्तों में समन्यतमक प्रवृत्ति का विकास होता रहा। औरंगजेब के शासन में मुस्लिम धार्मिक नीति में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए। औरंगजेब की धार्मिक कट्टरता सीमा पार कर गई। उसकी राजनीति का परिचालन धर्मनीति के आधार पर ही होता था। उसकी धार्मिक नीति का आधार भी साम्प्रदायिक मनोवृत्ति थी। वह अपनी छाया से भी शरांक रहता था। जजिया फिर से लगाया गया। मन्दिर और पाटशालाएँ ध्वस्त की गईं। मस्जिदें और मस्जिद निर्मित हुए। हिन्दू मस्जिदों पर कर लगाया गया। सामूहिक दस्तावेज-प्रवेश को प्रोत्साहन दिया गया। वस्तुतः इस धार्मिक कट्टरता की निष्पत्त्यपूर्ण हिंसात्मक प्रतिनिधिता ने ही सन्त सम्प्रदायों को राजनीतिक क्षेत्र में सशस्त्र प्रवेश करने के लिए बाध्य कर दिया।

औरंगजेब की धार्मिक नीति की प्रतिनिधिता दो रूपों में हुई। एक तो मुगलमानों में ही कृषियों से प्रभावित उदार दल औरंगजेब के विरुद्ध खड़ा हो गया। इस दर्जा का प्रतिनिधित्व दारा-शिकोह को प्राप्त हुआ। परवर्ती सन्त सम्प्रदायों में वई दारा शिकोह के सम्पर्क में आए थे। दूसरे पुनर्वतन की प्रवृत्ति अपनी सम्पूर्ण उम्रता के साथ जाग उठी।

हिन्दू पुनर्वतन की प्रवृत्ति भी वई रूपों में प्रकट हुई। युद्धप्रिय वीर जातियों ने सशस्त्र विद्रोह किया। हिन्दी कवियों ने श्रोजपूर्ण वीर रसात्मक काव्य कृतियों में वरासी हिन्दू वीरों का गुण गान प्रारम्भ किया। धार्मिक एवं सांस्कृतिक आधारों पर संगठित अनेक सन्त-सम्प्रदाय सशस्त्र सैनिक संगठन के रूप में बदल गए। सम्प्रदायों से पृथक् कुल स्वतन्त्र प्रकृति के हिन्दू सन्तों ने जाग्रत हिन्दू जातियों के संगठन में परोक्ष रूप से भी सहायता पहुँचाई।

युद्धप्रिय वीर विद्रोही जातियों का स्वातन्त्र्य सपना सर्वविधित है। इतिहास के पृष्ठ उसके साक्षी हैं। शिवाजी के नेतृत्व में मराठों का विद्रोह और राज्य स्थापन, राठौर वीर दुर्गा दास का राणा रामसिंह की सहायता से मारवाड़ तथा मेवाड़ की रक्षा के लिए सन्त शौर्य-प्रदर्शन, मथुरा में गोकुल जाट का घोर सघर्ष तथा बुन्देलखण्ड के अग्रतिम वीर छत्रगाल की दुर्जेय वीरता सभी के पीछे हिन्दू पुनर्वतन की भावना कार्य कर रही थी। धार्मिक सन्त सम्प्रदायों में सिर, नागा (दास पन्थ की उपशाखा) सतनामी और साध ऐसे सम्प्रदाय हैं जिन्होंने प्रत्यक्षतः अपने सांस्कृतिक संगठन को राजनीतिक स्वरूप दे दिया।

सिक्तों के प्रथम चार शुरुओं ने अपना कार्य धार्मिक क्षेत्र तक ही सीमित रखा था। पाँचवें गुरु अर्जुन की जहाँगीर ने खुरो का समर्थन करने के कारण बन्दीखह में डाल दिया था। वहीं (१६०६ ई०) उनकी मृत्यु हो गई। इस हत्या ने मित्रों में विद्रोह का बीज वपन किया। फलतः अपने नवीन गुरु हरगोविन्दसिंह के नायकत्व में इस सम्प्रदाय ने अपने को सैनिक सघ के रूप में परिवर्तित कर लिया। नवें गुरु तेगबहादुर ने औरंगजेब की कट्टर धार्मिक नीति का विरोध खुलकर किया। वे पकड़े गए। उनकी निर्मम हत्या की गई। गुरु ने 'सिर दिया पर सार न दिया'। इसके बाद गुरु गोविन्दसिंह ने आजीवन संगठित सपना जारी रखा। स्पष्ट है कि सिक्तों के राजनीतिज्ञ संगठन का एक मात्र कारण औरंगजेब की धार्मिक कट्टरता थी।

सतनामी सम्प्रदाय वालों ने स० १७२६-३० में विद्रोह किया था। इस विद्रोह के पूर्व इनके संगठन का क्या स्वरूप था, यह कहा नहीं जा सकता। इस विद्रोह का मूल कारण आर्थिक था। वस्तुतः यह विद्रोह किसान विद्रोह था। यह अवश्य है कि ये किसान समान

धार्मिक निश्वास रखने के कारण विद्रोह में भ्रातृ भावना के साथ एक होकर सम्मिलित हो सके थे। युद्ध में इनकी उम्रता, संगठन और गुप्त संचालन की कुशलता का वर्णन पढ़कर यह प्रतीत होता है कि पहले से ही इस धार्मिक सम्प्रदाय का शास्त्रास्त्र से पूर्ण परिचय था। कुछ भी हो इससे हमारी इस धारणा में कोई अन्तर नहीं पड़ता कि वस्तुतः धार्मिक सम्प्रदायों का राजनीतिक क्षेत्र में प्रवेश करने का बहुत बड़ा कारण औरंगजेब की कट्टरता थी।

साध-सम्प्रदाय का वास्तविक ऐतिहासिक निरूपण अन्धकार में ही है। इस सम्प्रदाय की प्रायः सतनामियों से एकता स्थापित की गई है। यदि यह सम्प्रदाय सतनामियों से भिन्न था तो इसके सैनिक संगठन का ऐतिहासिक साक्ष्य नहीं दिया जा सकता। हिन्दुस्तानी है कि उदादास जब दिल्ली के आस-पास इस सम्प्रदाय का प्रचार कर रहे थे तो औरंगजेब ने इसके विरुद्ध युद्ध बाने के लिए सैनिक भेजे थे। वह स्थल भी युद्ध में उपस्थित हुआ था और उदादास उसके हाथ से मारे गए थे। उदादास के दो प्रधान शिष्य जोगीदास और बीरभाब थे। डॉ० यदुनाथ सरकार के अनुसार सन् १६५८ ई० (१७१५ वि०) में धौलपुर के निरुद्ध महाराज महासिंह ने दारा-शिकोह की ओर से औरंगजेब के विरुद्ध युद्ध अग्रस्य किया था किन्तु वहाँ किसी साध-सम्प्रदाय के प्रवर्तक जोगीदास का कोई उल्लेख नहीं मिलता।^१ जनश्रुति की ही यदि विश्वसनीय माना जाय और यह सम्मानना हो कि दिल्ली के निरुद्ध धौलपुर बाने युद्ध में महासिंह के साथ जोगी-दास ने भी युद्ध किया था तो निश्चय ही यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि साध सम्प्रदाय के प्रवर्तन के मूल में राजनीतिक प्रयोजन भी कार्य कर रहा था।

दाङ्ग पन्थ की उग्रास्त्रा नागा सम्प्रदाय का संगठन औरंगजेब के राजतन्त्र-काल के बाद की घटना है। अतः इस सम्प्रदाय के सैनिक संगठन का कारण उसकी धार्मिक नीति नहीं मानी जा सकती। नागा सम्प्रदाय का संरम्भ जयपुर राज्य से स० १८०० के आस-पास से ही सिद्ध होता है। इनके संगठन का कारण निश्चय ही सम्प्रदाय की आर्थिक आवश्यकताओं की पूर्ति शक्त होती है। मुगल साम्राज्य के ऋष होने के बाद घोर अराजकता के युग में धार्मिक सम्प्रदायों के प्रति जनता में भ्रद्धा और सम्मान की भावना नहीं रह गई थी। ऐसी स्थिति में उठर पूर्ति के लिए सैनिक संगठन आवश्यक था। इस संगठन के कारण आपस में लड़ने बाने राजा और सामन्त भी निराशे पर इनका प्रयोग अपने सैनिकों के साथ कर लिया करते थे और कभी कभी ये स्वयं ही किसी छोटे मोटे सामन्त को लूट लेते थे। नागा सम्प्रदाय का संगठन इसी प्रकार का प्रतीत होता है। वि० फुकु ने जयपुर राज्य की ओर से निरुद्धर्तवी गाँवों में रहने वाले नागाओं को वेतन दिये जाने का उल्लेख भी किया है।

उपयुक्त प्रमुख सैनिक सम्प्रदायों के अतिरिक्त धामी, शिखारामावणी, चरणदागी, गरीब पन्थी और नागी (राधास्वामी सम्प्रदाय की एक उग्रास्त्रा) सम्प्रदाय ऐसे हैं जिनके मूल में भी राजनीतिक प्रयोजन समाहित है। धामी सम्प्रदाय के प्रवर्तक सन्त प्राणनाथ का छत्रसाल से ठीक वैसा ही सम्बन्ध बताया जाता है जैसा शिखाजी से समर्थ गुड रामदास जी का। छत्रसाल के हृदय में हिन्दुत्व की भावना भरने का बहुत कुछ योग्य प्राणनाथ को दिया जा सकता है। ऐसी स्थिति में सम्प्रदाय प्रवर्तन के मूल में हिन्दुत्व जागरण की भावना उनके हृदय में अग्रस्य कार्य कर रही थी। यह भावना उस समय विशुद्ध राजनीतिक भावना थी। यह होने पर भी धामी

सम्प्रदाय अपने संगठित रूप में एक धार्मिक संगठन ही रहा।

शिखनारायणी सम्प्रदाय का संगठन मुहम्मदशाह के समय में हुआ था। प्रारम्भ में यह सम्प्रदाय विशेषकर राजपूतों में ही प्रचार पा सका था। प्रारम्भ में इसके संगठन का क्या स्वरूप था ? निश्चित रूप से इसके दिपय में कुछ भी नहीं कहा जा सकता। सम्प्रदाय में विवदन्ती है कि 'पोत' न देने के कारण एक बार बादशाह ने शिखनारायण साहब को पकड़ लिया था। वे अपने अलौकिक प्रभाव के कारण बन्दीघर से छूट आए थे। इस विवदन्ती का ऐतिहासिक मूल्य भले ही न हो, इससे यह अवश्य सूचित होता है कि सम्प्रदाय वालों की मनःस्थिति में शासन के प्रति विद्रोह की भावना अवश्य कार्य करती रही है। आजकल अपने पवों और शोहरों में जुलूस इत्यादि निकालते समय वे लोग सैनिक कीड़ाओं का प्रदर्शन ठीक उसी प्रकार करते हैं जिस प्रकार सिल लोग। कहते हैं यह परम्परा अत्यन्त प्राचीन है। इस सम्प्रदाय के महन्तों का संगठन भी सैनिक संगठन-जैसा प्रतीत होता है। 'टोली महन्त', 'समाज महन्त', 'त्रिगेड महन्त', 'हुबमी महन्त' और 'मुल्की महन्त' क्रमशः निम्नतम से उच्चतम श्रेणी के महन्तों की उपाधियाँ हैं। महन्तों की इस प्रकार की संज्ञा का कारण यही है कि विशेषकर सैनिकों में प्रचलित होने के कारण सम्प्रदाय के लोगों ने सैनिक ढंग से ही सम्प्रदाय संगठन भी कर लिया। यह होते हुए भी किसी समसामयिक हिन्दू या मुसलमान सामन्त से इस सम्प्रदाय के सुद्ध होने का कोई ऐतिहासिक साक्ष्य नहीं मिलता।

चरणदास, गरीबदास और बागी सम्प्रदाय के प्रवर्तक देवराज के भी क्रमशः गादिरशाह, अकबरशाह द्वितीय तथा नारनौल के शासक नज्जस्त अली खाँ द्वारा बन्दी बनाए जाने और अन्त में किसी-न-किसी अलौकिक चमत्कार के कारण मुक्त होने की चर्चा की जाती है। इससे भी यह दख है कि इन सम्प्रदायों के अनुयायियों के हृदय में तत्कालीन शासन के प्रति धार्मिक और आर्थिक कारणों से असन्तोष रहा है। इस असन्तोष ने साम्प्रदायिक मनोवृत्ति के बड़ाने तथा उसके आधार पर जन सम्प्रदाय को संगठित करने में बहुत कुछ योग दिया है। इन सम्प्रदायों के अनुयायियों के सैनिक संगठन का उल्लेख नहीं मिलता।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि कबीर के राय सन्त मत के रूप में जिस सांस्कृतिक चेतना का अभ्युदय हुआ था, वह क्रमशः मुसलमान शासकों की कट्टर धर्मनीति और साम्प्रदायिक आधार पर संगठित मुस्लिम समुदाय की मनोवृत्ति के प्रभाव से संगठन की ओर अभिसर हुई। प्रारम्भ में यह संगठन सांस्कृतिक ही रहा, पर औरंगजेब की कट्टर धर्मनीति की प्रतिक्रिया से राजनीतिक संगठन के रूप में परिणत होता गया। आगे चलकर आर्थिक आधार पर भी संगठन हुए और यह सदा आवश्यक नहीं था कि साम्प्रदायिक संगठन प्रत्यक्ष रूप से सुद्धों में भाग ही लें।



मूल्यांकन

डॉक्टर जगदीश गुप्त

आधुनिक हिन्दी-काव्य का एक विशिष्ट आध्यात्मिक स्वर

इससे पहले कि 'माता', 'कासि' और 'सुहागिन' को वाक्यगत समीक्षा प्रस्तुत की जाय उसी भूमिकाओं में व्यक्त विचारों की ओर दृष्टिपात कर लेना आवश्यक है, क्योंकि तीनों कवियों ने जीवन तथा साहित्य के मूल्यांकन-विषयक कतिपय मौलिक प्रश्नों को उठाया है। इन प्रश्नों का सीधा सम्बन्ध कवियों की अपनी रचनाओं से ही है किन्तु प्रकारान्तर से इनकी व्याप्ति कहीं अधिक है। कुछ बौद्धि-बैधार्डि धारणाओं की लीक से हटकर नये सिरे से सोचने की अपील की गई है।

'माता' की भूमिका में माणनलाल की ने छायावाद युग से लेकर अब तक की समस्त हिन्दी कविता के मूल्य-निर्धारण की समस्या उठाई है—और वह भी उन कविताओं की तुलना में जो संपर्परील परिस्थितियों से जूझने वाले कवियों के द्वारा रची गई हैं। उनका कहना है :

"कभी प्रणय, कभी छायावाद, कभी प्रगति और भविष्य में कभी कुछ और कभी कुछ—इन सबके गोरलधर्मों में मन तो सहजाया जा सकता है, किन्तु क्या शाश्वत मानव, कभी अपने इन धर्मों से पकड़ में आ सकता है ?"

'चौहान' और 'नवीन' का उदाहरण देने हुए वे अलपूरक आरोपित करते हैं कि हिन्दी-साहित्य में उन लोगों को अभी तक नहीं पहचाना गया है 'जिन्होंने जीवन और गावण दोनों के स्तरों भरे पंथ का बोझ ढोया है।' उनके कथन का निष्कर्ष है कि पला कौशल और जीवन की सरल अनुभूतियों से प्रेरित एवं निर्मित प्रणय गीतों से वे गीत थेष्ठ हैं जो कठोर परिस्थितियों में रचे गए। कठोर परिस्थितियों या 'स्तरों' का स्पष्टीकरण उन्होंने स्वानन्द-संश्राम में भाग लेने वालों की जेल यात्राओं, ज्ञान्तियों, राजनीतिक संघर्षों, निष्कर्षों और अपमानों के रूप में स्वर्य ही कर दिया है। जिस वर्ग के दो-एक कवियों का उल्लेख चतुर्वेदी जी ने किया है उनके पुरातन पुरुष वे स्वर्य ही हैं, अतएव उनका कथन सबसे पहले उन्हीं पर लागू होता है। हिन्दी-काव्य की राष्ट्रीय धारा के कवियों के वास्तविक मूल्यांकन के प्रश्न से कुछ देर के लिए इस प्रश्न को पृथक् करके देखा जाय तो सिद्धान्त रूप में उनकी स्थापना को स्वीकार करना कठिन प्रतीत होता है।

इसके दो मुख्य कारण हैं। प्रथम तो यह कि अपने अनभिव्यक्त मूल रूप में साहित्य में व्यक्त अनुभूतियों कितनी भी गहन क्यों न रही हो, उनका जन्म कितनी भी प्रथम परिस्थितियों में क्यों न हुआ हो किन्तु यदि वे उन्नी तरह प्रभावोत्पादक रूप में व्यक्त न की जा सकी हों तो अभिव्यक्ति से पूर्व की उनकी सारी स्थितियों का साहित्यिक कृतित्व की दृष्टि से कोई अर्थ सिद्ध नहीं होता। राजनीतिक इतिहास में उनका चाहे जो भी मूल्य हो। द्वितीय यह कि सामान्य ही परिस्थिति भी समवेदनशील हृदय में असामान्य भाव संवेग उत्पन्न कर सकती है और असामान्य-से असामान्य स्थिति भी कभी कभी कृतिसार के हृदय को अछूता छोड़ जाय तो आश्चर्य नहीं। इसीलिए भारतीय साहित्य शास्त्र ने मूल्यांकन का प्रश्न व्यक्त अनुभूतियों और उनके प्रमाण तक ही सीमित रखा। उसके लिए अभिव्यक्ति से पूर्व अनुभूतियों की सामान्यता असाधारणता तथा प्रिक्त परिस्थितियों के इतिहास की साक्षी की आवश्यक नहीं माना। साहित्य समीक्षा की आधुनिक मनोवैज्ञानिक प्रणाली में भी कृतित्व से पूर्व की परिस्थितियों का जो विश्लेषण किया जाता है वह साहित्यकार के व्यक्तित्व की अधिष्ठान गहनता से सम्झने के लिए ही किया जाता है, सापेक्षिक मूल्यांकन का उद्देश्य वदाचित् उसमें प्रधान नहीं रहता। जन का य की एक विशिष्ट धारा की श्रेष्ठता के लिए 'सतरो' और परिस्थितियों की दुहाई देने की आवश्यकता पड़ जाय तो सचमुच समस्या जटिल और निराशास्वी हो जाती है। सम्भव है राष्ट्रीय संघर्ष में भाग लेने वाले सेनानियों के व्यक्तिगत प्रणय गीतों तथा राष्ट्रीय कविताओं में अन्तर्निहित गुणों और उनके महत्त्वपूर्ण अर्थों की ओर अभी आलोचक वर्ग का ध्यान समुचित रूप से न गया हो—उनके प्रति अन्याय हुआ हो पर हिन्दी जगत ने इन कवियों का कम सम्राट किया है यह कहना कठिन है। पर जिस व्यथा और आत्मीय-निश्चित क्षोभ के साथ माजलाल जी द्वारा यह प्रश्न उठाया गया है उसे सम्झने की आवश्यकता है। अपनी कल्पना के अनुसार प्रतिदान न पाने की व्यथा और क्षोभ की तो मैं समझ सकता हूँ—क्योंकि साहित्यिकी में प्रायः इस भाव के दर्शन होते हैं, परन्तु छायावाद के अग्न कवियों के काव्य की जो महत्ता हिन्दी साहित्य में मिली है उसके प्रति आत्मीय के भाव को—और विशेषकर उनके हृदय में—मैं नहीं समझ पा रहा हूँ। 'बरासि की वह डेर मेरी' शीर्षक से नवीन जी ने भी साहित्य के मूल्यांकन के ही प्रश्न को उठाया है किन्तु दूसरे शरातल पर और भिन्न प्रसंग में। एक प्रगतिशील आलोचक के द्वारा लगाये गए आरोप—'प्रगतिशील नवीन तो मर गए, अब बच रहे हैं केवल दार्शनिक नवीन'—का उत्तर देते हुए उन्होंने दार्शनिक आधार पर साहित्य के मूल्यों की व्याख्या की। माजलाल जी ने छायावादी, प्रगतिशील आदि सभी काव्य धाराओं की दृष्टि में रखकर अपनी बात कही थी पर नवीन जी ने प्रगतिशील साहित्य के मूल प्रेरक पदार्थ-वादी जीवन दर्शन को ही अपना लक्ष्य बनाया। मार्क्स के पूर्ववर्ती जर्मन दार्शनिक फ़ेयरबाख (Feuerbach) का उल्लेख करते हुए उनके विचारों से प्रेरित होकर लिखे गए मार्क्स के ही एक सूत्र से उन्होंने दो बातों की निष्पत्ति मानी। प्रथम तो यह कि मार्क्स से पहले पदार्थवाद की धारणा जड़ थी और मार्क्स ने ही उसे 'चेन्द्रिय मानवीय सक्रियता' की ओर उन्मुख किया, दूसरे यह कि जो कुछ यथार्थ है वह केवल मात्र वह पदार्थ, वह वस्तु है, जो इन्द्रियों द्वारा ग्रह्य है। नवीनजी ने सूत्र की प्रथम निष्पत्ति पर मार्क्स की हार्दिक सराहना करते हुए दूसरी निष्पत्ति से अपनी पूर्ण असहमति प्रकट की। यही नहीं यथार्थ सत्य के ग्रहण की दृष्टि में रखते हुए उन्होंने भारतीय औपनिषदिक आध्यात्मिक चिन्ता धारा की तुलना में मार्क्स की पदार्थवादी विचार धारा की

अवैज्ञानिक, निर्गतिवादी और प्रतिक्रियावादी तक कह डाला है। दार्शनिक आधार को लेकर किये गए इस विवेचन की परिणामिता पर इसे साहित्य और उसके मूल्यार्थन से सम्बद्ध कर दिया— वस्तुतः यही उनका उद्देश्य भी था। निष्कर्ष रूप में उनकी धारणा उल्लेखनीय है :

“इस दर्शन-सिद्धान्त पर जो भी साहित्य-कला सौन्दर्य-शास्त्र आधारित होगा, वह पूर्ण रूप से ग्राह्य नहीं हो सकता। इस प्रकार का शास्त्र, उभय अंश तक जिस तक वह अपने को पदार्थवादी दर्शन का अनुगामी बना लेता है, मानव प्रगति को रोकने वाला, अतः मानवोन्नति-बाधक, गति-धरोषक, अचञ्च तथा प्रतिक्रियावादी सिद्ध होगा। इस प्रकार के साहित्य-कला सौन्दर्य शास्त्र में केवल उसी सीमा तक गति होगी जिस सीमा तक वह जीवन के तथ्य को स्पर्श, विकसित और प्रस्फुटित करेगा। किन्तु जिस समय वह शास्त्र जीवन के तथ्य को केवल भौतिकता में बाँधने का दुराम्भ करने लगेगा, उसी समय वह पिचार-विकास विरोधी के रूप में प्रकट हो जाएगा।”

इस प्रकार नवीन जी ने इन्द्रियातीत सत्य के प्रति अपनी गम्भीर आन्तरिक आस्था प्रबल की और आत्मदर्शन, सत् वरण तथा बन्धन-मोक्ष को ही इस देश की विशेषता बताते हुए उसी की भारतीय वादमय की मूल प्रेरणा स्वीकार किया और साथ ही अपनी ‘बवासि’ को इन्द्रियातीत सत्य से ‘आत्मैकता प्रदान करने वाली प्रयोजना’ तथा उसके प्रति ‘शाश्वत बोधभाव’ से अनुप्रेरित एवं विनिमित्त घोषित किया। उनका यह दावा कहाँ तक यथार्थ है इसका विश्लेषण और विवेचन ‘बवासि’ की बजिताओ को लेकर आगे किया जायगा, यहाँ उनकी स्थापनाओं का परिचय ही अनीतित है। भारतीय परम्परा की जिज्ञासा को नवीन जी ने वर्तमान विज्ञान-जिज्ञासा से परिमाणार्थक और गुणात्मक दोनों रूपों में मिल मानते हुए उनमें आन्तरिक और बाह्य का भेद प्रदर्शित किया है। क्या वास्तव में ऐसा है? यह सोचने की बात है। उनकी यह भी धारणा है कि भेरी हितों से सम्बद्ध ‘माक्स-प्लैंग्स-लेनिन का पञ्चावलम्बी सिद्धान्त’ भारतीय साहित्य-सम्बन्धी स्थापनाओं पर लागू नहीं होता। निष्कर्ष रूप में उनका कथन उन्हीं के शब्दों में इस प्रकार है :

“मानव केवल भौतिक उद्गम की सनसनाहट-माय नहीं, वह इसके अतिरिक्त भी और कुछ है। हमारे साहित्य-मनोपियों और सत्त्वदृष्टियों ने मानव को जो परमाणु-कण के रूप में माना है वह कोई योंही उन्माद प्रसार-मात्र नहीं है..... अपने को, स्वयं को— अपने मानव को सुसंस्कृत करने का प्रयत्न ही भारतीय साहित्य का—हिन्दी-साहित्य का— ध्येय रहा है, और है संस्कृति है आराम-विजय, संस्कृति है राग वशीकरण, संस्कृति है भाव उदात्तीकरण। जो साहित्य मानव को इस ओर ले जाय, वही सत् साहित्य है।”

नवीन जी के विचारों से बहुत अंशों में सहमत होते भी यह स्वीकार नहीं किया जा सकता कि सम्पूर्ण भारतीय साहित्य, विशेषकर हिन्दी-साहित्य का ध्येय प्रारम्भ से आज तक सर्वथा एक ही रहा है। उनका तात्पर्य यह नहीं है कि पहले साहित्य का ध्येय मनुष्य को सुसंस्कृत बनाना था और अब असंस्कृत बनाना हो गया है। वास्तविक सत्य यह है कि वर्तमान युग की नवीन प्रगति के साथ संस्कृत होने या बनाने की धारणा में ही मौलिक परिवर्तन उपस्थित हो गया है।

१. बवासि—पृष्ठ १३, भूमिका।

२. वही—पृष्ठ २४-२६, भूमिका।

अज्ञात की चिन्ता यदि ज्ञात की उपेक्षा बनकर आती है तो नवीन मानवीय चेतना से उसका मेल अब सम्भव नहीं रह गया है। इसी तरह व्यक्तिगत कल्याण भावना सामाजिक अभ्युत्थान की कामना के समकक्ष कम प्रेरक और कम आकर्षक प्रतीत होने लगे हैं। प्राचीन सत्यान्वेषण वृत्ति को नये तथ्यों के साथ सामञ्जस्य स्थापित करके नवीन अर्थों में अपने को व्यक्त करना पड़ रहा है। जहाँ तक हिन्दी साहित्य का सम्बन्ध है ध्येयगत, यह एतद्म निन्तु महत्त्वपूर्ण परिवर्तन भारतेन्दु के पूर्ववर्ता और परवर्ती साहित्य के मूल स्व्यों की तुलना करने से सहज ही स्पष्ट हो जाता है। अब 'कवयि' की ढेर लगाने वाले और 'अतीन्द्रिय' प्रिय के विरह में तड़पने वाले व्यक्ति को उसकी 'चेन्द्रियता' से पृथक् करके नहीं वरन् दोनों को मिलाकर सम्पूर्ण रूप में समझना होगा और उसका मूल्यांकन भी मानवता के नये विकास की पृष्ठभूमि में ही होगा—औपनिषदिक युग के आधार पर नहीं।

सृष्टि का अन्तिम सत्य क्या है इसको पूर्णतया निश्चित समझकर आग्रहपूर्वक किसी विशिष्ट विचार धारा के पोषक साहित्य को ही श्रेष्ठ कह देना एक प्रकार की बौद्धिक जड़ता को जन्म देना है फिर यह दृष्टिकोण इस अन्तिम को भी उत्पन्न करता है कि साहित्य की भङ्गता अश्रेष्ठता उसके वस्तुपक्ष पर ही आधारित रहती है जब कि साहित्य के मूल्यांकन में कला अथवा अभिव्यक्ति पक्ष की किसी भी प्रकार उपेक्षा नहीं की जा सकती। वस्तु, अनुभूति और अभिव्यक्ति को विवेचन की दृष्टि से मले ही हम पृथक् कर लें परन्तु अपने मूल रूप में वे साहित्य सर्जन की एक ही प्रक्रिया के अभिन्न अंग मात्र हैं। अतएव वस्तुपक्ष को ही निर्णायक तत्त्व नहीं माना जा सकता। 'अनित भवेत् वस्तु भलि धरनी' कहने वाले को भी यह स्वीकार करना पड़ा कि 'जो प्रबन्ध बुध नहि यादरही। सो सम यादि वाल कवि करहीं।'

जो मन और इन्द्रियों से परे है—इन्द्रियातीत या अत्यंत है—वह काव्य का विषय हो भी सकता है यह सदिग्ध है, क्योंकि उसकी अनुभूति होना ही असम्भव है। सम्भव है केवल जिज्ञासा भाव, जो किसी भाव तत्त्व से संयुक्त हुए बिना किसी प्रकार काव्य का प्रेरक नहीं हो सकता। इस सम्बन्ध में मुझे छायावादी नवियों के रहस्यवाद का विवेचन करते हुए जो मत शुक्लजी ने व्यक्त किया वही यथार्थ प्रतीत होता है। उनके कुञ्ज सुनिश्चित विचार द्रष्टव्य हैं :

"व्यक्त और अव्यक्त में कोई पारमाधिक भेद नहीं। ये दोनों सापेक्ष और स्वायत्तारिक शब्द हैं और केवल मनुष्य के ज्ञान की परिमितिके योग्य हैं। अज्ञात की 'जिज्ञासा' ही का कुञ्ज अर्थ होता है उसकी 'लाञ्छना' या प्रेम का नहीं।"

"वाद या सिद्धान्त रूप में प्रतिपादित बातों को स्वभाव सिद्ध तथ्य के रूप में चित्रित करना और उनके प्रति अपने भावों का वेग प्रदर्शित करके औरों के हृदय में इस प्रकार की अनुभूति उत्पन्न करने की चेष्टा करना, हम सच्चे कवि का काम नहीं मानते, मतवादी का काम मानते हैं।"

छायावादी युग के काव्य को दृष्टि में रखते हुए रहस्यवादी काव्य में शुक्लजी ने दो बातों को सबसे अधिक विरक्तिजनक बताया है—एक तो भावों में सचाई का अभाव, दूसरे व्यंजना की कुनिमता यानी insincerity और artificiality (पृष्ठ १३३)। जहाँ तक नवीन जी का

१. चित्तामणि—द्वितीय भाग, पृष्ठ ६२।

२. काव्य में रहस्यवाद।

सम्बन्ध है उनकी ईमानदारी में सदेह करने का कोई कारण नहीं है। उन्होंने जो भी विचार व्यक्त किये हैं वे अपने अन्दर निहित सचाई को पूरी तरह च्वनित करते हैं। साहित्यकार के स्वाध्याय, नल्पना शक्ति आदि, जो दस गुण अपनी भूमि में उ-होने बताये हैं उनमें अन्तिम गुण 'आर्जव—ईमानदारी' भी है, परन्तु ईमानदारी को स्वीकार करने के बाद भी समस्या ज्यों-की-त्यों शेष रह जाती है, क्योंकि रहस्योन्मुखी प्रवृत्ति वाले व्यक्ति की चिन्तन-पद्धति एक विशेष प्रकार की होती है। वुर्टेण्ड रसेल ने अपने *Mysticism and Logic* नामक निबन्ध में रहस्यवादियों की चिन्तन एवं विचार पद्धति की मार्मिक कियेचना की है। उनका कथन है कि भागवेगन्य प्रतीति की तीव्रता समाप्त हो जाने पर तर्कशील रहस्यादी उन विज्ञानों की पोषक बुद्धि संगत भूमि में लौटने लगता है, जो अपने अन्तर्गत उपलब्ध होते हैं। लेकिन क्योंकि वे विज्ञान पहले से ही प्रस्तुत रहते हैं इसलिए यह वैसी किसी भी बौद्धिक व्याख्या को सङ्ग ही स्वीकार कर लेता है जो उनके द्वारा सतत उत्पन्न हो जाती है। जिन अन्तर्विरोधों को ऊपरी तौर पर यह बौद्धिक व्याख्या द्वारा सिद्ध समझ लेता है वे वस्तुतः उसी रहस्यानुभूति के अन्तर्विरोध होते हैं और यदि उसकी तर्क बुद्धि को उसकी आत्म प्रत्यक्ष अनुभूति का साथ देना है तो उन अन्तर्विरोधों के बीच की खाई को पाटना ही उसने चिन्तन का चरम लक्ष्य बन जाता है। परिणामस्वरूप जो तर्क दस प्रकार प्रस्तुत किये जाते हैं वे अधिकांश दार्शनिकों को विज्ञान द्वारा ज्ञात जगत् और प्रतिदिन के व्यावहारिक जीवन को समझने में अशक्त बना देते हैं।^१

निस्सन्देह नवीन जी की कविता में ऐसे अन्तर्विरोध मिलते हैं जिनका निर्देश 'कवयि' की कविताओं पर विचार करते समय आगे किया जायगा।

आध्यात्मिकता का समर्थन तथा वर्तमान जीवन में आध्यात्मिक मूल्यों के पुनर्स्थापन का आग्रह कोमिल जी ने भी व्यक्त किया है, किन्तु उनका दृष्टिकोण नवीन जी के दृष्टिकोण से सर्वथा भिन्न है और यह भिन्नता काफी महत्वपूर्ण है। जहाँ नवीन जी ने आधुनिक पदार्थवादी वैज्ञानिक सम्पन्नता और भौतिक प्रगति के विरोध में प्राचीन आध्यात्मवाद का स्वर उठाया है वहीं कोमिल जी ने उस सम्पन्नता और प्रगति की ज्यों-का-त्यों स्वीकार करके नवीन आध्यात्मिक चेतना पर बल दिया है। मानव रसकृति के क्षेत्र में होने वाले जिस मूलभूत परिवर्तन को नवीन जी कदाचित् लक्षित नहीं कर सके उसे कोमिल जी ने स्पष्ट रूप से परिलक्षित कर लिया है और उसे मानव विकास के इतिहास में एक नई घटना माना है। उनका कहना है कि—“विज्ञान काज और दिशा का मापक ही नहीं एक नव्य भव्य रागात्मकता का जनक भी है। इतिहास में यह एक नई घटना है। प्रथम बार समाज में इतने बड़े पैमाने पर सांस्कृतिक और साहित्यिक परिवर्तन बिना किसी घातक आन्दोलन के हुआ।” रागात्मिकता को ही सस्कृति का स्वरूप मानने वाली विचार पद्धति से भिन्न उन्होंने सांसारिक मनोरोगों के बीच ही आध्यात्मिक अर्थों और स्थितियों की उपलब्धि के मार्ग की ओर सन्तुष्ट किया तथा रागात्मकता के प्रति अपनी आस्था व्यक्त की। वे लिखती हैं।

“मात्र की अभिनव रागात्मकता और नव प्रसूत अन्ध में मेरा पूर्ण विश्वास है। बौद्धिकता के साथ रागात्मकता भी समान रूप से विकसित होती है विज्ञान के द्वारा एक लक्ष्ये बड़ा काम इस युग में जो हुआ है वह है सांसारिकता के साथ आध्यात्मिकता

का गठन २२१। आध्यात्मिकता या तो इतनी ऊँची वस्तु थी जो सर्वसाधारण के परे थी, या वह कोरा कर्मकाण्ड मात्र रह गई थी। पर इस नये समिन्धन से दोनों का स्वर बहुत ऊँचा उठा है। सांसारिकता आध्यात्मिकता के संसर्ग से ऊँची उठी और आध्यात्मिकता सांसारिकता के संसर्ग से व्यापक बनी।”

नवीन जी ही क्या सत्य का यह रूप आध्यात्मिक साधना को प्राचीन अर्थ में ग्रहण करने वाले लोगों में से बहुत कम लोग परंपरा पाए हैं। इसीलिए शायद हजारीप्रसाद जी को ‘सुहागिन’ के गीत पढ़कर ऐसा लगा जैसे वे कुछ नया सुन रहे हों। क्योंकि नवीन जी की आध्यात्मिक वृत्ति प्राचीन ऋषि द्वारा खोजे गए श्रौतनिषदिक सत्या से उनकी प्रेरणा नहीं पाती जितनी कि आस-पास के साधारण किंतु चिरन्तन रूप में प्रार्थित जीवन से। साधारण जीवन और असाधारण आध्यात्मिक अनुभूतियों के बीच के सामंजस्य को उन्होंने पा लिया है, ऐसा कहना अनुचित होगा। उन्होंने स्वयं स्वीकार भी किया है कि “इस सामंजस्य का पूर्ण परिपाक अभी हमारी दृष्टि से ओझल है।” उनकी ‘सुहागिन’ ‘पंच भरे जीवन पर तैरती हुई विषयता’ के दर्शन से सहज रूप में उत्पन्न होने वाला ‘आश्चर्यवाक्’ मान है। उसकी इच्छा आकाशवा से भरे लोक-जीवन और लौकिक भावनाओं की मामूली अभिव्यक्ति करने वाले लोकगीतों से बोध मिलता रहा है। तर्क द्वारा उन्होंने अपनी अनुभूतियों के बीच के व्यवधान को भरने का प्रयास नहीं किया है वरन् उनकी सहज अनुभूति की पकड़ में सत्य का जितना अंश आ सका है उसको उन्होंने वैसे ही व्यक्त कर दिया है। कृत्रिमता की छाया उसमें प्रतीत नहीं होती।

‘माता’, ‘वरासि’ और ‘सुहागिन’ में समग्र कविताएँ समग्र रूप से सन् १९०४ से लेकर १९५२ तक के सन्धे समय के भासात्मक विकास को व्यक्त करती हैं। लगभग आधी शताब्दी का इतिहास इनमें प्रतिबिम्बित है। ‘माता’ में १९०४ से ’४६ तक की, ‘वरासि’ में ’३० से ’५० तक की और ‘सुहागिन’ में ’४० से ’५२ तक की रचनाएँ मिलती हैं जिससे इन कवियों के कृतित्व का पूर्वानुमान स्वतः निर्धारित हो जाता है।

परिस्थितिवश संग्रह रूप में माखनलाल जी की रचनाएँ देर से प्रकाश में आईं। ‘हिम किरीटिनी’ (१९४२) और ‘हिमतरंगिनी’ (१९४६) के बाद ‘माता’ (१९५१) उनका तीसरा काव्य संग्रह है। इसकी अधिकांश कविताएँ ’२० से ’४० के बीच की हैं और यही छायावाद के प्राणिमार्ग और अभ्युत्थान का समय है। राष्ट्रीय मान धारा और छायावादी भावना का पिछा लगभग समान सामाजिक पृष्ठभूमि में विभिन्न दिशाओं में एक साथ हो गया। स्वदेश में देशत्व की भावना परके तथा उसके चरखों पर अपनी व्यक्तिगत भावनाओं का उत्सर्ग करके तिनक और भावनाओं से की भावितकारी देशभक्ति के आवेग में ‘एक भारतीय आत्मा’ ने बलि-पन्थ स्वीकार किया और वे निःसर्गप्रिय आत्मनिष्ठ छायावादी कवियों से पृथक् हो गए। नवीन और सुमद्राकुमारी चौहान की राष्ट्रीय स्वर्धर्म में भाग लेते हुए काव्य रचने की प्रेरणा बहुत-कुछ माखनलाल जी से ही मिली। राष्ट्रीय जागरण के साथ प्राचीन भारतीय जीवन दर्शन को नये रूप में ग्रहण करने की भावना उत्पन्न हुई और गांधी स्वामी के विचारों से प्रभावित होकर युग-चेतना ने आध्यात्मिकता को नये आग्रह से स्वीकार किया। आत्म समर्पण की वृत्ति वैष्णव परिवारों में संस्कार रूप में सुस्थित थी और अब भी है। माखनलाल जी के काव्य में उक्त सभी तत्त्व

एक विशिष्ट सामञ्जस्य के साथ उपलब्ध होते हैं। उनकी आभितुक वैष्णवता की परिस्थिति भारत-माता की 'दिमिड्रीटनी' प्रतिमा के निर्माण में हुई, जिसे वे कभी कौशल्या कभी यशोदा कहते हैं। 'माता' नाम देकर सम्मनन। इसी भाव को व्यक्त किया गया है और राष्ट्र-पूजा का यह प्रतीक उनके सम्पूर्ण साहित्य में सर्वप्रमुख स्थान रखता है। या 'मुम्बई' कहते हैं 'माता' शीर्षक एक कविता भी इसमें सप्रदीप्त है जो न केवल इस सप्रद की बरन् माधनलाल जी की सभी रचनाओं में से चुनी हुई श्रेष्ठतम कृतियों में से एक कही जा सकती है। उनकी अधिकांश कविताएँ खेल जाने की तैयारी में या खेल में लिखी गईं। केवल निम्न लिखित एक पक्षि उनके संपर्पील जीवन में पलने वाली आस्तिक राष्ट्रीय मानना का परिचय देने के लिए पर्याप्त है।

‘चरण समझते हुए लीजचों पर मैं शीघ्र झुकाता हूँ।’

देव प्रेम का अर्थ उन दिनों आत्म बलिदान था, इसीलिए माधनलाल जी की कविताओं में 'बलि' और 'युती' के प्रतीक स्नेह और पूजा मानना के साथ संशुद्धि मिलते हैं। स्थान-स्थान पर वे 'प्रणय' और 'प्रलय' का साथ-साथ प्रयोग करते हैं। राष्ट्रीय संग्राम में उन्हें अपने स्नेह का ही नहीं अपने स्नेहपात्रों का भी बलिदान करना पड़ा। कदाचित् इसीलिए वे अन्य प्रणय गीतों से अपने और अपने वर्ग के कवियों के प्रणय गीतों की भिन्नता को परखने का प्रस्ताव करते हैं। उनका यह प्रस्ताव साहित्यिक मूल्यांकन के प्रश्न को उठाने का प्रस्ताव न होकर उस दर्द, उस व्यथा की अभिव्यक्ति मान है जो राजनीतिक संघर्ष में उन्हें आजीवन भेजनी पड़ी और जिसने उन्हें अंतर-गाय सभी रूपों में जर्जर कर दिया। उनकी आभितुकपूर्ण आध्यात्मिकता ने ही उनके मानव और चिन्तनगत शोक को अतः सह्यमान रखा है। मूलतः बिना पथ पर उनकी कविता चली है वह सन्तों और भक्तों का उदारता और समर्पण से पूर्ण पथ है—देव प्रेम-जन्य आत्मिक प्रयत्नों ने उसे 'बलि पन्थ' बना दिया। 'माता' में सप्रदीप्त 'कविता कल्याणी' नामक रचना की कुछ पक्तियाँ उनके अन्य पथ के स्वरूप को स्पष्ट करने में सहायक होंगी :

कविते ! क्या जाना अपना पथ शत शत खो खोकर जाना है।

सम्मानों से बच जाना है, अपमानों को अपमाना है।

हन प्रलय प्रलय के कोरों का जाना जाना पुन खेना है।

माथों की रेखा, बिजि-रेखा को अमर चुनौती देना है।

यह पथ कबीर के साहब का, इस पर भीरा भी होबानी।

घाघो, तुम्हें के रूप वैदी मानव की कविता कल्याणी !^१

'कुंजुम', 'रश्मिरेखा' तथा 'क्यावि' आदि के रचयिता नरीन जी भी माधनलाल जी की परम्परा का सप्रहन करने वाले राष्ट्रीय घात के कवि हैं किन्तु 'एक भारतीय आत्मा' जैसी अन्तारंगकशक्ति पूजामिश्रित गहन राष्ट्रीय प्रेम भावना के स्थान पर उनमें व्यक्तिगत प्रेमोन्माद की भावना कहीं अधिक है। प्रारम्भ में जो निद्रोदत्तक स्वर था वह क्रमशः इसी प्रेमोन्माद में पर्यवसित होता गया। 'कुंजुम' में रदस्वतादी सङ्गाथी में जो कला की परिभाषा उन्होंने प्रस्तुत की है वह इसका प्रमाण है। परिभाषा यों है : 'कला तो एक प्रकार के व्यक्तिगत उन्माद की भावनामूलक कल्पना सहगामिनी सगृ चित् चानन्दमयी अभिव्यक्ति है।' उनकी यह परिभाषा अन्यत्र चाहे परिचयार्थ न होती हो पर 'क्यावि' की कविताओं पर तो पूर्णतया घटित होती है।

इससे उनकी काव्य कला का स्वरूप भी व्यक्त होता है।

नवीन जी की यह 'व्यक्तिगत उमाद की भासनामूलक कल्पना' कभी उनकी सूत्रियों की तरह, 'नृजे' और शराब की ओर खींच ले जाती रही है, और कभी कबीर के 'मगनमडल' की ओर। प्रिय के ओरों की ओर उन्मुख हो उठने की सम्भावना समझकर कभी उपालम्भ देते हुए वे लिखते हैं :

मुसकाइर छोड़ चले मेरी मधु शाला तुम ?

प्रिय ! अब क्या चक्कोगे ओरों की हाला तुम ?^१

और कभी सान्ध्य नभ में उनका 'मन विहग' 'अनहद नाद' से स्वन्ति हो उठता है :

स्वमित उड़्डीयन ध्वमित गति अनित अनहद नाद से यह !

दिग्दिग्गन्ताकाश वक्षस्थल रहा है गूँज अहरह !

ऊर्ध्व गति ने ध्यानमग्ना मोत पति को ध्यान घेरा !

बढ़ चला इस सा-ध्य नभ में मन विहग तज निज बसेरा ।^२

'कवासि' में सन्तों की प्राचीन रहस्यवादी शब्दावली का स्थान स्थान पर प्रयोग मिलता है, जैसे स्वर शर, निरजन, सुरति आह्वान, सुरति क्षेत्र आदि। अव्यक्त सत्ता को 'सजन' या 'साजन' मानकर शृङ्गारिक रूपकों के आश्रय से भावामिव्यक्ति में उसी परम्परा की शोक्त है। जिसका अपने साजन से प्रयत्निक पूर्ण हो चुका है ऐसी अपनी आत्मा को सम्बोधित करते हुए वे उससे 'हृदय की नीवी' खोलने और आत्म रमण की तन्मयता में 'सचैल परिरम्भण परिणय छोड़ने का अनुरोध करने लगते हैं।^३ कवि का आग्रह है कि यह सब कास्मिक राग रग उसकी उस 'कवासि' से व्यक्त होने वाली जिज्ञासा के रूप में ही ग्रहण किया जाय—बिचके उत्तर में उसे 'नास्मि की अनुपूर्व' सुनाई देनी है। कवि 'स्नेह दोहा' ले चुका है, वह अब 'कचा जिनाडी' नहा रहा। उसे निराश है कि उसका प्रिय 'नास्मि' कहकर उसके 'आस्तिक मान की परीक्षा' लेना चाहता है, इसलिए वह प्रतीक्षा में तत्पर रहने का संकल्प करता है—रात्रि में प्रिय को अकशायी बनाने की आशा से।^४ कवि के तर्क से इस सबकी व्याख्या भी आध्यात्मिक अर्थ में की जा सकती है, किन्तु निम्नलिखित पवित्रता से कौनसा आध्यात्मिक अर्थ व्यक्त होता है—यह प्रश्न कवि से किया जा सकता है :

(१) एक सुम्यन ही हुआ यह आप जीवन का भयंकर !

अधर सम्मेलन बना अनुताप जीवन का भयंकर !

(२) कब तक पहनूँ प्रिय तब कल्पित भुज माल गले !

(३) नयनों के, अधरों के सुम्यन की चाह लिये !

(४) तुम्हें अग्नि अर्पण करके सो फटी नहीं यह निष्ठुर छाती !

(५) क्यों न अव्यभिचार की चिर रीति जीवन में निबाही !

क्या इनसे उप्युतापूर्ण लौकिक वासनामक प्रेम की अभिव्यक्ति नहीं होती ? इसी अन्तर्विरोध

१. कवासि—पृष्ठ ३१।

२. वही—पृष्ठ १०१।

३. वही—'विहग' शीर्षक कविता, पृष्ठ ८।

४. वही—पृष्ठ ११८।

की ओर पूर्व विवेचना के अन्त में खेद किया गया है। एक ओर तो वे 'श्रव्यभित्ति' की चिर रीति' के न निरादरने पर खेद प्रकट करते हैं अर्थात् राग बशीकरण में श्रवण होकर सुख वा अनुभव करते हैं और दूसरी ओर वे उसी चिर प्रतिष्ठित आदर्श के विरुद्ध अपने प्रिय से सविकार एवं सान्ना बनने की प्रार्थना भी करते हैं

आघो साकार बनो ।

ओ मेरे निर्विकार अब तो सविकार बनो ।

निर्विकार को सविकारत्व के साथ देखने की भावना कोकिल जी की कविताओं में मूल स्वर की तरह मिलती है, पर प्राचीन आदर्शवादी दृष्टिकोण की पुनर्स्थापना में प्रयत्नशील नयीन जी की कविताओं में यह ऐसा अपवाद लगता है जो गहरे अन्तःविरोध को व्यक्त करता है। जब वे लिखते हैं कि 'अ-तहीन इस पथ में सान्ना ने किया कमाख' तो भावना के उदात्तीकरण होने के स्थान पर तो दर्प बोध पर आघात लगता है। भाषा में प्रमीणतायुक्त प्रयोग उनके गीतों की एक विशेषता बड़ी सा सकती है। 'हमारे सनन सुमाना' 'हमारे ये मेहमाना' अथवा 'निरखो मम कठिनाईं निरखो मम व्यथा नैक, खले गये पक्ष में शुभ घिरा दिये पता नैक' जैसी शब्दावली उनकी कविताओं में स्वाभाविक ढंग से गुंथी मिलती है। 'शुभ सप्तचित्त अवतार रे' से प्रारम्भ होने वाली तो समूची कविता ग्रामीण बोली में लिखी गई है।

भाषा के प्रयोगों में ग्रामीणता कोकिल जी की कविताओं में भी उपलब्ध होती है परन्तु लोकगीता जैसी सरलता, जो उनके गीतों में विशेष रूप से पाई जाती है, के साथ वे प्रयोग इतने पृथक् प्रतीत नहीं होते कि सौन्दर्य बोध को भ्रूणभोरकर रख दें। उदाहरणार्थ बिसरानी, दुधार, जोटि परी, काची, निहुरवे, पियाराई, गक्तिमाला आदि शब्द प्रस्तुत किये जा सकते हैं। कोकिल जी सत्समता के प्रातः जरा भी उ मुख नहीं हैं जब कि नयीन जी में सत्समता की ओर भी काफी झुकाव मिलता है। निर्विषण, खलिखल, बड्डीवन चानन्द, धरपचिद्ध और बोख बवाण-जैसे पक्ष शब्दों का प्रयोग वे सहज ही पाठक को आश्चर्य चरित करते हुए कर ले जाते हैं। यह प्रवृत्ति माधवलाल जी के काव्य में भी नहीं मिलती। यहाँ यवाल शब्दों के प्रयोग का नहीं, बरन् उनके सहज निरादर का है। इस दृष्टि से कोकिल जी हमारी बधाई की पात्री हैं।

भावना के क्षेत्र में 'सुहागिन' के गीत हिंदी कविता के विकास में एक विशिष्ट सीमाचिह्न के रूप में सामने आते हैं। मध्यकालीन वैष्णव काव्य की तमसतापूर्ण आत्मसमर्पण की वृत्ति मिलती गहराई और द्रव्यशीलता के साथ उनके गीतों में पुनर्दिष्ट होती है वह अनुपेक्षणीय एवं महत्त्वपूर्ण है। 'सुहागिन' से पूर्व उनकी दो काव्य रचनाएँ 'श्रुति' (१६४१) और 'मौ' (१६४२) ही प्रकाश में आईं, जिन्हें काव्य की दृष्टि से विशेष महत्त्व नहीं है। उनके 'सुहागिन' से पूर्व के मानसिक विकास को वे अग्रज कुछ दूर तक व्यक्त करती हैं। 'माता' का प्रतीक माधवलाल जी के काव्य के सर्वात्म माय को व्यक्त करता है, शिवाग्र कोकिल जी के काव्य में वह प्रारम्भिक एवं विचारगत रूप में ही मिलता है। 'मौ' की भूमिका में उन्होंने सम्पूर्ण विश्व को 'महा प्रजनन की एक प्रक्रिया' माना है। उनकी सुहाग की भावना का विकास वस्तुतः उन्हीं से होता है। ऐसा उन्होंने स्वीकार भी किया है

मौ मैं सबकुछ सुहाग भरी

मौ तुमने अपने सपनों को मुझमें सत्य किया था।

उसी सत्य से मैंने फिर सपनों को जन्म दिया था ।
मेरे सपने महारात्रि से आज अग उठे मानो ।
यह सपनों का ज्योति आगरण इसे साथ मत मानो ।
वही छटा है जो सुहाग बनकर निपरी-निपरी ।

माँ मैं अच्छल सुहाग भरी ।^१

सुहाग की अचलता या अमरता की कल्पना कोकिल जी की सुहाग भावना की एक विशेषता है। इसका आभास 'अकुरिता' की 'पुलक' शीर्षक कविता की अन्तिम पंक्ति 'हो जाय अमर मेरा सुहाग' में ही मिल जाता है, किन्तु 'सुहागिन' में यह परियक्षावस्था में उपलब्ध होती है। पूर्वोद्धृत कविता की अंतिम पंक्ति में उसे सम्पूर्ण सृष्टि में परिम्याप्त ज्योति का रूप दिया गया है। यथा :

सूर्य चाँद मैं छोट न सकी वह ज्योति कहाँ छिटाऊँ ।
सागर में न समा पाई वह थार कहाँ फैलाऊँ ।
बिक न सकी जो निधि सम्पत्ति पर कैसे सम्पुल बाऊँ ।
वह विभूति माँ हृदय पीरकर कैसे तुझे दिखाऊँ ।
आँखों से ओझल होकर बाहर बाहर बिपरी ।
माँ मैं अच्छल सुहाग भरी ।

'एक ही आधार मेरे एक ही आधार है' पंक्ति से प्रारम्भ होने वाली कविता में भी सम्पूर्ण विश्व में परिम्याप्त एक ही ज्योति की बात दोहराई गई है। जीवन की विविध वेदनाओं की परिणति भी इसी सुहाग-भावना के साथ हो गई है, जैसा कि 'पुलक वेदनाओं ने ही अब मेरी माँग भरी' से प्रगट होता है। उड़ी बोली हिन्दी काव्य में वेदनाओं से अभिविक्त अमर सुहाग की परिकल्पना कोई नई वस्तु नहीं है। महादेवी जी के काव्य में कोकिल जी से पूर्व ही इसकी स्पष्ट अभिव्यक्ति मिलती है। कोकिल जी के इस भावना से सम्बद्ध गीतों को पठकर 'साम्य-गीत' की सुप्रसिद्ध पंक्तियाँ 'मैं अखंड सुहागिनी री' अथवा 'सपि ! मैं हूँ अमर सुहाग भरी, प्रिय के अमर अनुराग भरी' स्मृति में सहसा झनकार आती हैं। अतएव इस भावना की मौलिक उद्भावन या श्रेय कोकिल जी को नहीं दिया जा सकता किन्तु यह सत्य है कि इस सम्बन्ध में उनकी अनुभूति महादेवी जी की अपेक्षा कहीं अधिक तरल और व्यापक है। वर्तमान रचयिता ने रहस्यानुभूति की विवेचना करते हुए उसकी चार विशेषताएँ बताई हैं^२ जिनमें अमरता अथवा काल के नियमों के अतिक्रमण की भावना भी एक है। सुहाग के साथ अखण्डता या अचलता की कल्पना को इस तरह एक प्रकार की रहस्यानुभूति के रूप में ग्रहण किया जा सकता है।

'सुहागिन' के गीतों की निम्नलिखित पंक्तियाँ उनकी उस विचारधारा की परिशेषक हैं जिसकी ओर पहले सन्देह किया जा चुका है !

१. 'सुहागिन', पृष्ठ ४०

२ (i) Revelation or insight or intuition

(ii) Belief in unity, refusal to admit opposition

(iii) Denial of the reality of time

(iv) All evil is mere appearance, no indignation, no protest

- (१) ये मेरी पूजा के चरण हैं ।
तर्क विगत मेरे अर्पण हैं ।
नास्तिकता भी भक्ति हो गई,
धेयस मेरे आकर्षण हैं ।
- (२) आज साधना भक्ति हो गई ।
यया यत्नाञ्ज नरवरता में अब मेरी आसक्ति हो गई ।
- (३) वह रांप मेरे मन बस गई रे ।
नभ पर जिसकी ढालें अटकों,
थल पर जिसकी कलियाँ चटकों,
मेरे जीवन के कर्दम में,
वह मनजाने कैस गई रे ।

‘सखि अब रस बरसे मैं भीजू’ से प्रारम्भ होने वाली उनकी कविता उनके अन्तर्तम में निहित उस द्रव्यस्थलीलता तथा उस मायात्मक तारक्य को व्यक्त करती है जिसका निर्देश मैं कई बार कर चुका हूँ । उसमें प्रयुक्त ‘नटवर’ और ‘येरागी’-जैसे शब्द यह बताते हैं कि उन्होंने भी मायन-लाल जी और नवीन जी की तरह मध्यमलीन प्रेम भक्ति काव्य और उसके आदर्श से पर्याप्त प्रेरणा ग्रहण की है और इस क्षेत्र में उनसे विशेष भिन्न नहीं हैं, किन्तु उनकी ‘जग जगता है बड़ी-बड़ी सी बस अपनी ही छाया’ में व्यक्त अनुभूति उनकी स्वयं की उपलब्धि जान पड़ती है और इससे इनमें तथा अन्य पिछले रहस्यवादियों में कुछ अन्तर लगता है ।^१



डॉक्टर भगवतशरण उपाध्याय

माता भूमि

‘माता भूमि’ डा० बाबुदेवराय अग्रवाल के निम्न का संग्रह है । निम्नो की संख्या बड़ी है, ४२; वस्तुतः अनाधारण बड़ी । इतने निम्नो में, चादिर है, सारा जग-जहान समेटा जा सकता है । इन निम्नो में कितनी माय-सम्पदा विद्वान् लेखक ने पाठक को दी है यह इन पृष्ठों का आलोच्य विषय है । पर उस ओर बढ़ने के पहले पुस्तक के रूप पर दो शब्द बह देना अनुचित न होगा । पुस्तक का आवरण अत्यन्त बटखुरत है । आज के पुस्तक-प्रकाशन क्षेत्र में बढती हुई सुबत्ति को देखते हुए लगता है कि इतनी असुन्दर छापाई और कुर्बचि प्रदर्शन के लिए प्रकाशकों को विशेष व्यवस्था करनी पड़ी होगी । जैसे ‘चेतना प्रकाशन, लिमिटेड’ द्वारा प्रकाशित पुस्तकों में सुबत्ति की कमी नहीं ।

१. माता : लेखक—मायनलाल चतुर्वेदी; प्रकाशक—पंकज प्रकाशन, खण्डवा ।

कराचि : लेखक—बाबूराय शर्मा ‘नवीन’; प्रकाशक—राजहमल प्रकाशन, दिखली ।

सुदामिन : लेखिका—विद्यावती ‘कोकिल’; प्रकाशक—उषोषि प्रकाशन, प्रयाग ।

निबन्ध सूची इस प्रकार है—माता भूमि, मन्त्रों की मधुमती भूमिका में पृथिवी, भारतीय वनध्री का पुष्पहास, सीर गंगा, हिमालय और गंगा, हिन्दी की उदार वाणी, शन्दों का देश, तुलसीदास, सूरदास, भारतीय विचारों के मेघजल, सलिल कला की परम्पराएँ, भारतीय कला का स्वर्ण-युग, जहाँ नाचते गाते लोग, राष्ट्रीय उपवन कुष्माण्डी, मुगल चित्रकला, राजस्थानी चित्रशैली, हिमाचल चित्रकला, गुणरत्न, महते ज्ञानराज्याय, संविधान की परम्परा, राष्ट्रीय उन्नति का छेरियाचक्र, जन जीवन के दो सूत्र, उपदेशों की कविता, पाणिनाट, व्यास का मानवीय दृष्टिकोण, चरित्र का मानदण्ड, भारत का पित्र-मानस, प्रियदर्शी अशोक, अशोक का नया उत्थान धर्म, रामायण एवं साधु, पश्चिमा की छाँट, पश्चिमा और भारत, प्रशस्त, राम का धर्म-शरीर, चमकीला राज्य, मैं स्वयं हूँ, दावानल-आचमन, कर्तव्य कर्म की हुण्डी, गांधी सुव्यस्तम्भ, गांधी सुद्धि रामबाण, चक्रवर्ण, राष्ट्रीय महासुद्धा ।

सूची की असाधारणता इस तालिका से स्पष्ट है । इतनी भारी भरकम नाम शब्दरूप निबन्ध-वाया कम से कम मेरे देतने में नहीं आई । कहना न होगा कि इस विशद ग्रन्थ चक्र की परिधि में, इन लाखों शन्दों के परिमाण में कुछ भी छेला नहीं जो बड़ा नहीं का सकता । इस अनन्त शब्द-सागर (लेखक की बार बार दुहराई जाने वाली प्रिय शब्दावलि में ही—) के देवागुरु मंथन से कितना अमृत, कितना विष, कितने रत्न निकलते हैं यह देतना यहाँ अपेक्षित है । पर उसी बात पर । अभी ग्रन्थ की भाषा ।

आरम्भ में ही बिना किसी आह्वान के साफ साफ कह देना उचित होगा कि भाषा अत्यन्त बर्बर है । यह न तो मों भारती का मण्डन करती है, न विद्वान् के सचित्त वश का विस्तार । भाषा सार्थक वाक्यावलि है, जिसके द्वारा मनुष्य अपने भाव, विचार, आवश्यकताएँ प्रकट करता है । भाषा की सार्थकता उसके बोध में है—किस भाषा और अर्थ में वक्ता उसे बोले उसी भाषा और अर्थ में उसका समझ जाना ही उसका लाभ है । दुरुहता और पेंच उसका गला घोटने का प्रयास है । भाषा का सौन्दर्य, उसकी सफलता उसी आशुप्राप्तता में है, उसके सद्ब्र प्रवाद में है । यों तो पुस्तक भाव को छिपा देने वाले वाक्यों—पैरों—पृष्ठों से सरी है, पर स्थानाभाव से कुछ उदाहरण योजित, अग्रयोग्य, अमुन्दर भाषा के यहाँ दिये जा रहे हैं :

“कोक-समुद्र के मन्थन से मातृ भूमि रूपी मधे देवता का जन्म हो रहा है ।”^१
(मन्थन, अमृत मधकर मकरन निकालना आदि अनन्त अनन्त प्रयोग इस ग्रन्थ में अद्भुत रूप से हुए हैं)

“जिस समय युग के देवता का जन्म होता है, राष्ट्रीय क्लिकारी हर्षित स्वर्णों से उसकागुण गान करती है ।”^२ (‘क्लिकारी’ ‘हर्षित स्वर्णों’ से भिन्न नहीं, वाक्य में ‘टाटालोनी दोष’ है । युग का देवता माताभूमि है !)

“मन के चारों ओर भरा हुआ जो अमृत समुद्र है उसी में सत्य, वज्र, त्याग, तप, अहिंसा, सर्वभूतहित, न्याय, धर्म, ज्ञान आदि सुन्दर दिव्य भावों के कमल तैर रहे हैं ।”^३
(‘मिक्कड मेटाफर’ है जो हिन्दी में भी दोष है—‘मन के चारों ओर भरा हुआ जो अमृत

१. पृष्ठ १ ।

२. पृष्ठ १ ।

३. पृष्ठ ३ ।

समुद्र है'। भाग समुद्र बहने से कुछ रुमिच्यकि हो जाती थी, अमृत समुद्र स्वयं एक अलंकार हो गया और उसका मन से सम्बन्ध जिस साधन से होता है, पता नहीं। फिर समुद्र में कमलों का तेरा देखा ? समुद्र में कमल होते हैं क्या ? हो सकते हैं ?)

“भारत राष्ट्र का लोक संनादन चक्र शताब्दियों के बिछे हुए पथ पर चलता ही रहा है। इसमें सन्देह नहीं।”

“नारी, वृषक, अस्तृश्य, शोषित, इनकी प्रतिष्ठा का आश्चर्यजनक संग्रह एक शताब्दी के बीधाई चरण में ही कैसे हो गया, इसका उत्तर मानवभूमि के हृदय में छगे हुए पूर्व नूतन के गठबन्धन से मिलता है” (इसका भाव तथ्य जाने टीनिए और पञ्चीस वर्षों के लिए ‘एक शताब्दी के बीधाई चरण’ का प्रयोग अर्थ को चाहे जितना अस्पष्ट कर देता हो, उसे भी छोड़िए, और सोचिए ‘हृदय में छगे हुए’ गठबन्धन’ की बात। हृदय ॥ गठबन्धन शायद हो सके पर यह ‘छगा हुआ’ क्या बताता है ?)

निबन्ध विश्लेषण चिन्तन सोद्देश्य सुझान की भूमि है, पर उस विचार से तो सस्ते भागीभाद, सामान्य की मन्त्र—उधार लिये शब्द जाल—के बल से अस्वाम्य प्रशिक्षित करना, किलिस्टिनिचम के अनुपम उदाहरण इस ग्रन्थ के सर्वत्र हैं। लैम्ब, स्टिवेन्सन, अल्फा आक रि प्लाउ, (गार्डनर) आदि की पक्ति में बैठने का प्रयत्न करने वाले इस प्रशस्तिमना लेखक के पाठ अपने विचारों की पूर्ण विरोध नहीं है। इसीसे माता भूमि, पृथ्वी पुन, अमृत घट, समुद्र-मन्थन पृष्ठ पृष्ठ पर लौट पड़ते हैं। यही यही मन्त्र उर्दी उर्दी प्रतीकों की सभी प्रतियों में ला उतारते हैं। कई बार तो विचारों की इस दरिद्रता पर बड़ा क्रोध आ जाता है। दुहराना ग्रन्थ की प्रधान निष्ठा है, शब्द शब्द, वाक्य वाक्य, पृष्ठ पृष्ठ, अध्याय अध्याय, भाग भाग दर्जनों बार दुहराये गए हैं। तीन तीन, बार बार लेख समान सामग्री के साथ पुस्तक के पृष्ठों में उतर पड़े हैं। कारण कि एक ही लेख अनेक बार अनेक पत्र पत्रिकाओं में कुछ हेर फेर के साथ छप चुका है। पत्र के पत्र, पेज के पेज बगैर बताये पृथिवी सूत्रादि के अध्यायों में—पहले एक में, फिर दूसरों में—समाहित कर दिये गए हैं। प्राचीन की पूजा इस प्रकार कोई नहीं करता। प्राचीन सभी को प्रिय है, सङ्कति के प्रसार विकास की यह रीढ़ है, आचार शिला, उसके प्रति कृतज्ञ ही नहीं जागरूक भी होना है पर ऑफ़ सोलर, बुद्धि भेद से।

कला-सम्बन्धी पॉन्ट छ, लेखों की भाषा शुद्ध बल वाले दूसरे निबन्धों से सर्राया मिम है। यह इस कारण कि उनमें सामग्री है, सार्थक सामग्री। और उनमें जो वैयक्तित शैली का अभाव है उसका कारण यह है कि उनकी यह सामग्री अधिकतर दूसरों की प्रकाशित सामग्री है। मताना नहीं होगा कि ‘शबीह एक्चरमी,’ ‘शबीह डेडनरमी’ आदि निम्न के पारिभाषिक शब्द हैं। ऐसे ही ‘अपभ्रंश चित्र’ का नामकरण भी।

‘भूमिका’ ही से लेखक कहता है कि “जिस व्यक्ति ने नया काम नहीं, नया विचार नहीं, यह इस युग के लिए व्यर्थ है और युग उसके लिए व्यर्थ है।” इस तर्क पर इस पुस्तक की वाधना किमी भाषा में नहीं, यह इसे क्षणमात्र नहीं खोलकर कहा जा सकता है।

लिखते हैं : "लोभ विजय की प्रेरणा से भारत के वणिक्पोत समुद्र पार नहीं गये और न असुर विजय के लिए यहाँ के सैनिकों ने दुस्रों की भूमि को पैरों तले रौंदा।" कितना अस्वस्थ है यह, विशेषतः जब कि वनव्य इतिहास के बानदार का है ! विजय भौगोलिक प्रक्रिया है या राजनीतिक ? यदि भारत की भौगोलिक चौदही से लोग बाहर नहीं गये तो अनेक यूरोपीय विजेता भी तो यूरोप के भीतर के राज्यों की ही लूट रसोयकर उम तिरस्कार के भागी बने जिसके निररीत लेकर अपने देश के विजेताओं को सगृहता है ! पर प्रश्न तो यह है कि 'समरसतचिततरिन्दी' बहलाने वाले राजाओं ने जब अपने अर्थ शास्त्रीय 'मयङ्कनाभि' बाने पडोसी 'प्रवृत्तमित्रों' को उखाड़ 'हरपाप तरसा' की प्रशस्ति गचाई तब उनमें और असुरविन्दी राजाशा में भेद क्या रहा ? वहाँ 'भियं जहार' है, राजेश्वरी ले ली गई वहाँ 'ननु मेदिनीम्' या कोई 'अर्थ नहीं होता। भारत की अनेकानेक प्रशस्तियों, विजय स्तम्भों, जीर्ण पदकों के रहते यह बात र कितना मिथ्या हो जाता है ! वहाँ अस्वमेध, मित्रिन्व, चरुर्त्ती, विश्वविन् आदि की स्थितियाँ रही हैं, जहाँ सिंहासन मान पर बैठ जाना 'अनपिगतस्व अधिगमन' की अनिवार्य सतर में समा जाना रहा है, वहाँ की प्रशस्तियों में .

'युधिरजितगजेन्द्रानीकवीभसभूयो

भयविगजितहर्षो येन चाकारि हर्ष'

की गर्वोक्ति है यहाँ अपने को परमविजयी कहना या का असमान करना है। और 'लोभ की प्रेरणा से वणिक्पोत समुद्र पार नहीं गये' कहना उनर की कहीं तक अपेक्षा रखना है यह इतिहास और अर्थशास्त्र का सामान्य विचार्य भी जानता है। अपने सहित्य में सर्वत्र और हजार हजार इसके प्रमाण हैं जिनकी खोज की आवश्यकता नहीं और जिनके निवारती हथकण्डों का भोग रोमनों की सिनेड भोगती थी जहाँ सिनेरो दहाडता था, इतिहासकार स्थिती नागरिकों को घर लूट ले जाने बाने भारतीय वणिकों से सावधान करता था, कानून बनजाता था। उहाँ वणिकों से सावधान करता था जिनके शत्रु का जवान दाम्त्व था, गुचामी।

"भूतकाय के साथ गाँठ पोंधकर बैठे रहने की प्रवृत्ति हमारे राष्ट्र की आत्मा के चिह्न है।" यह वक्तव्य कितना सही है इसका पता तो इस ग्य से ही लग जाता है जो एक पैरा बगैर भुव के आकाहन के नहीं कह सकता। क्षीर-सागर बाने लेख में तो अकर्मण्यता और निजिस्तिन्विन की हद हो गई है, उन्माद जैसे रस पडा है। उसके उद्धारण नहीं गिये जा सकते, वह पडने की ही चीज है। दूध की महिमा का गान है, दूध नहीं भिज रहा है इस पर कोप है पर न कोई सुझाव है, न विचार सरणि है। फिर वह सहसा पुनर उठता है—"कि करोमि क्व गच्छामि को वेदास्तुद्विष्यति" और स्थिति दूध की रसा के बदले बेरो की रसा—'भुत से गठन्धन'—की आ जाती है।

इसी प्रकार पृष्ठ ६७-६६ में वर्षे व्यवस्था पर एक नितान्त तर्कहीन प्रवचन है। मन्त्रा वर्षे व्यवस्था आज किन उर्खों पर श्लाघ्य हो सकती है ? किनी मातवीय तर्क आधार पर उसका पृष्ठपोदण नहीं हो सकता। लेखक कहता है—"कुछ लोग जाति पॉति को भारत की समाज व्यवस्था समझते हैं।" इससे मन्त्रा किसे इन्कार हो सकता है कि भारतीय व्यवस्था की

आधार-शिला, व्यवहार-सर्वस्व वर्णाश्रम धर्म है, जिसमें आश्रम तो आब सद्दियों सहस्राब्दियों से हमारे अध्ययन के विषय हैं (विद्वानों की सन्देह है कि क्या वे कभी भी व्यवहृत हुए), केवल वर्ण-वर्ण को हमने जाना है । कर्म और श्रम के आधार पर वर्ण की पूजना जब हमारे सारे अतीत ने, सारी स्मृतियों ने, उसे जन्मपरक माना है, उसी के आधार पर 'दाय' का विधान किया है, वहाँ तक उचित है ! और उदारता की बात तो यह है कि लेखक स्वयं अपनी उसी अछूत-मान-पद्धति का प्रदर्शन करता हुआ पृष्ठ ७२ और ७३ पर सेमेटिक परिवार की भाषाओं और अरबी की 'म्लेच्छ भाषा', 'म्लेच्छ वंश' कहता है जो और कुछ नहीं उस प्राचीन लोक की व्यवस्था है जिसमें आर्येतर भाषाएँ (कतल कि उन्हें बोलने वाले विधर्मी—विदेशी थे) म्लेच्छ मानी जाती थीं । यह उदार दृष्टिकोण का स्वरूप है । एक स्थल पर उल्लेख हुआ है : "लगभग १००० ई० से १२०० तक मुसलमानों का पहला समागम हुआ ।" यह कीर्त और कहता तो कलालाहट की बात नहीं पर लेखक इतिहास का पण्डित माना जाता है । १०००-१२०० ई० तक, शायद उसे पता नहीं, किन्ध पर परमारों-प्रतिहारों चालुक्यों (राजा भोज आदि के समकालीन) के बीच मुसलमान साढ़े तीन-चौने चार सौ वर्ष राज कर चुके थे । और पहला समागम १ अरबों की बस्तियों-उससे हजार वर्ष पहले से भारत के पश्चिमी समुद्रतट पर था, इस्लाम के उदय के बाद भी सदियों, और उन्हीं के भ्रमों का अन्त बहले के रूप में हेब्बाब के भतीजे बिनकासिम के किन्ध पर ७१२ ई० के हमले में हुआ ।

इसके बाद तुलसीदास, सरदास, विविध कलाओं पर ऐसे लेख हैं जो स्कूल के निबन्ध से लगते हैं, नितान्त घटिया निरम के । तुलसीदास, सरदास आदि पर आब अत्यन्त समृद्ध अध्ययन पुस्तक और निबन्ध दोनों रूप में हिन्दी में उपलब्ध हैं । ये निबन्ध तो उस दिशा में नगण्य से हैं । और कला-सम्बन्धी लेख ! चर्चित-चर्चण । हजारों पृष्ठ, सोचे समझे विचारों के, हिन्दी-अंग्रेजी में इस सम्बन्ध में आज उपलब्ध हैं । 'कटेगरी' और निबन्ध की विचार-सरणि में सुणतः अन्तर है, यह लेखक को बौन बताये । पृष्ठ १०६ पर पुरानी परम्परा से ही फिर सीलने की बात यह कहता है जब सारा सत्तार कला के नये नये प्रयोग कर रहा है, जब स्वयं भारतीय कलाकार (रामकिंकर, हुसेन, धारा, वेन्ने, यावड़ा, देवर, बनराज, आदि) उगी दिशा में लगे डग भर रहे हैं । जैसे जब कवि नई कविताओं का आलोक लिये पड़ा हो कोई उससे उनकी पुरानी कविता कविताओं को ही सुनाने का आग्रह करे ! पृष्ठ ११० पर लेखक गुप्तकाल की बुद्धिमूर्ति को 'मौलिक' कहता है, भगवान् ही उसका मर्म समझे ।

अगले लेख 'पाणिनाद' में तो जैसे उधार लिये हुए माइनिङ्ग के चारिये उम्मीसर्वी सदी का प्रयास किया गया है । श्रम की महिमा गाई गई है । और यह अमश्वद-मोक्ष फिजियोकेट्स की अति तक जा पहुँचा है : "मनुष्य समाज की अंधेरी कोठरियाँ श्रम के प्रकाश से भर जायेंगी । मानवों के मुक्काये हुए अन्न श्रम की गरमी पाकर कर्म के क्षिप्त पुनः खुल जायेंगे ।" "महत्ते जानराउषाय" उन्मादग्रस्त लेख है । 'संविधान' में बेकार कोई संविधान सम्बन्धी विचार दूँ देगा, उसमें चर्चित-चर्चण है । दूसरों का (अस्वीकृत), और हिन्दू 'पालिटी' का विस्फोट ! और 'भारत का विश्वमानव' मन्त्र और व्याख्या है ।

लेखक पढ़ता-पढ़ता, गुनता-गुनता, लिखता-लिखता सीपता है, बढ़ता है; पर जिसने इस विद्वान् लेखक के लेख आज से बीस बरस पहले पढ़े हों वह इस पुस्तक को पढ़कर निराश होगा। मध्यकाल जीवन के इन बीस वर्षों के बीच बढ़ा नहीं, विकसित नहीं हुआ, ऐसा जान पड़ता है।



वासुदेव उपाध्याय

सार्थवाह

यद्यपि सार्थवाह शब्द से पाठक-वर्ग को पुस्तक में प्रतिपादित विषय का आभास नहीं मिलता, किन्तु यह नाम अत्यन्त सार्थक रूप में प्रयुक्त किया गया है। इस शब्द का अर्थ उस अगुआ से है, जो पूँजी द्वारा व्यापार करने वाले पान्थों में जाया करता था। सार्थ का अभिप्राय पूँजी वाले व्यापारी समूह से है। अतः सार्थवाह का नामकरण करके डॉ॰ मोतीचन्द्र ने पुस्तक में प्राचीन भारतीय व्यापारी, उनकी यात्राएँ, क्रय-विक्रय की वस्तुएँ, व्यापार के नियम तथा पथ-पद्धति का वर्णन किया है।

पहले अध्याय में भारत की प्राचीन पथ-पद्धति के अन्तर्गत दक्षिण भारत तथा उत्तरावध के व्यापारिक मार्गों का पृथक्-पृथक् वर्णन मिलता है, जिनमें प्राचीन पथ-पद्धतियों का भी उल्लेख है। इनका सुन्दर वर्णन किया गया है। प्राचीन मार्गों के वर्णन के साथ मुगलकालीन महापथों का भी उल्लेख पाया जाता है जो इस पुस्तक के विषयान्तर्गत रखना उचित नहीं प्रतीत होता।

दूसरे अध्याय में मोहेन-जो-दड़ो तथा हड़प्पा से प्राप्त पुरातत्त्व सामग्रियों के आधार पर लेखक ने मार्ग तथा व्यापार के विभिन्न साधनों का वर्णन किया है। उस सम्बन्ध में बेलगाड़ी का उल्लेख करना आवश्यक है, जिसका स्वरूप चार हजार वर्षों के बाद भी वैसा ही मिलता है। मिट्टी के जितने खिलौने खुदाई से निकले हैं उनमें बेलगाड़ी की पचास एक-सी मिलती है। लेखक ने आर्यों के भारत में प्रवेश-मार्ग का जो विवरण उपस्थित किया है, वह सर्वथा विद्वत्प्रदित नहीं है। तीसरे अध्याय के पाँच उपविभाग किये गए हैं। पहला सर्वथा राजनीतिक है, जिसमें सोलह राज्यों तथा राज्यों का वर्णन है। अन्य उपविभागों में सेना के साथ सड़क बनाने वालों का वर्णन, जातकों के आधार पर यात्रा की कठिनाइयाँ और अन्तर्देशीय व्यापार तथा समुद्री बन्दरगाहों की उपयोगिता पर प्रकाश डाला गया है। उसी प्रसंग में बौद्ध-साहित्य में वर्णित समुद्र-यात्रा से हमें ईसा पूर्व पाँचवीं सदी के भारतीय व्यापार का ज्ञान हो जाता है।

चौथे अध्याय में यूनानी लेखकों तथा कोटिह्य अर्थशास्त्र के आधार पर मौर्य-युग के व्यापार तथा तत्सम्बन्धी नियमों का वर्णन लेखक ने किया है। इसके बाद ही ईसा पूर्व दूसरी-तीसरी शताब्दी तक भारत में शासन करने वाले यूनानी, शक तथा पट्टव राजाओं की यात्रा का

वर्णन किया गया है। तत्कालीन विदेशी यात्रियों—पेरिप्लस तथा टालेमी ने भी भारतीय बन्दरगाहों तथा उनके व्यापार का वर्णन किया है। छठे अध्याय में विस्तारपूर्वक रोमन साम्राज्य से भारतीय व्यापार का लेखा मिलता है, जिन बन्दरगाहों पर विदेशी माल उतारा करते थे। विशेषकर पूर्वी समुद्र-तट पर रोमन लोग यात्रा किया करते थे। सातवें अध्याय में संस्कृत तथा बौद्ध-साहित्य के आधार पर महापन्थों तथा यात्रियों का विवरण लेखक ने दिया है और उस साहित्य के अध्ययन के फलस्वरूप देश की पथ-पद्धति और जल तथा थल के अनुभवों की बात अच्छे ढंग से रखी है। आठवें अध्याय तमिल साहित्य तथा मणिमेल्लै में शादुवन् की कहानी के आधार पर लिखा गया है जिसमें दक्षिण भारत के यात्रियों का वर्णन पाया जाता है। लेखक ने छठे अध्याय में भी भारत से रोमन-व्यापार का विवरण दिया है, जिसका सम्बन्ध दक्षिण भारत से ही था। अन्धा होता दोनों अध्यायों का वर्णन एक स्थान पर ही किया जाता ताकि दक्षिण भारत का सम्बन्ध वर्णन एक साथ पाठकों के सामने आता। नवें अध्याय में डॉ० मोतीचन्द्र ने जैन-साहित्य का मंयन करके यानी और सूर्यवाह के विषय में प्रचुर सामग्री दी है। साधु तथा व्यापारियों की यात्रा के अतिरिक्त क्षताधर्म की दो कहानियों के आधार पर जहाजरानी का सुन्दर विवरण सामने रखा है। भारतीय इतिहास में गुप्त काल 'स्वर्ण युग' के नाम से पुकारा जाता है। इस युग में राजाओं की विजय-यात्राओं के मार्ग का लेखा तत्कालीन प्रशस्तियों के अध्ययन से मिलता है। समुद्रगुप्त ने अपनी दक्षिण विजय-यात्रा में किस मार्ग का अवलम्बन किया था, और चन्द्र-गुप्त विक्रमादित्य ने किस पथ-पद्धति से मालवा में विजय-दुन्दुभी बजाई थी, इन सफा विवरण अगले अध्याय में भी मोतीचन्द्र ने किया है। इसी काल में उपनिवेश स्थापित किये गए, जिसका भेय हमारे प्राचीन व्यापारियों को है। कादियान के यात्रा-विवरण से यह जानकारी होती है कि चीन से भारत की सड़कें मध्य एशिया होकर गुजरती थीं। वह अन्तर्राष्ट्रीय व्यापार का मुख्य मार्ग हो गया था।

भारतीय इतिहास में सातवीं सदी से ग्यारहवीं सदी तक का काल अपनी विशेषता के लिए प्रसिद्ध है। इस युग के भारतीय समाज में सर्वत्र उथल-पुथल फैललाई पड़ती है। मुसलमानों के आक्रमण के कारण जहाजरानी का कार्य वृद्धि पर था। भारत से दक्षिण-पूर्वी एशिया तथा चीन का सम्बन्ध बढ़ता ही गया। मुसलमानों के आक्रमण से इस युग में भारतीय पण्डितों ने नेपाल, तिब्बत तथा चीन में जाकर धर्म तथा साहित्य का प्रचार किया। उस सम्बन्ध में पूर्वी बन्दरगाह ताम्रलिप्ती का विशेष हाथ रहा। डॉ० मोतीचन्द्र ने अरब साहित्य तथा चीनी इतिहास की छान-बीन करके इस पूर्व-मध्य-युग का सुन्दर वर्णन किया है। यद्यपि अरब ऐतिहासिकों के विवरण तथा 'युक्ति बलगतक' पर लेखक ने अपना वर्णन आधारित किया है, किन्तु तत्कालीन प्रशस्तियों का अध्ययन भी आवश्यक था। भारतीय लेख हमारे इतिहास के माधुर्य हैं। पूर्व-मध्यकाल (७वीं से ११वीं सदी) का इतिहास लेखों के अध्ययन के बिना पूरा नहीं माना जा सकता। बारहवें अध्याय में विभिन्न समुद्री भागों में भारतीय वेड़े का वर्णन है जो पूर्वलिखित दक्षिण के चोल राजाओं के जावा विजय तथा शैलेन्द्र शासकों से सुद्ध पर आधारित है। इसमें विशेषतया घनपाल-कृत 'तिलक मञ्जरी' के आधार पर सामुद्रिक यात्रा का वर्णन किया गया है। लेखक ने ठीक ही लिखा है कि घनपाल के द्वीपान्तर यात्रा सम्बन्ध में कोई निश्चित मत नहीं प्रकट किया जा सकता। किन्तु उसका वर्णन अत्यन्त सजीव है और आँखों-देखी बात शत होती है।

अन्तिम अध्याय में लेखक ने कहा है जहाज-सम्बन्धी चित्रों का वर्णन किया है, जो लगे हुए फलक पर चित्रित या पश्चित हैं। इन सबे फलकों से पुस्तक की सुन्दरता बढ़ गई है तथा दो मानचित्रों द्वारा सारे मार्ग तथा पथ पद्धतियों का ज्ञान हो जाता है। हिन्दी क्या अंग्रेजी में भी इस दंग की कोई पुस्तक नहीं थी। इसके लिए लेखक बधाई का पात्र है।^१



गंगाप्रसाद पाण्डेय

जिप्सी

‘जिप्सी’ श्री इलाचन्द्र जोशी का नवीनतम उपन्यास है, यों लेखक के रचना क्रम का सातवाँ। जोशी जी की यह कृति उन उपन्यासों में से है, जिन्हें वास्तव में नवीन युग की जागरूक चेतना का प्रतीक कहा जायगा। जब हम युग चेतना, युग-कला अथवा युग चिन्तना की बात करते हैं तब हमारा आशय अनिवार्यतः किसी एक देश अथवा दल, एव समाज या व्यक्ति से नहीं होता। वरन् हम विश्व व्याप्त जीवन के मानव विरोधी क्षेत्रों के विकासोन्मुख समन्वय से ही युग सज्ञा को पूरा करते हैं। आज अणुबम की खोज और उसकी विनाशकारी सीला से मानवता बाह्रि नाहि कर उठी है। सारे ससार में भौतिकता का एक ऐसा अन्तक छा गया है कि द्वादश बीसवीं शती में प्रत्येक व्यक्ति में केवल मय का भाव ही प्रमुख है। हर्ष की बात यह है कि बीसवीं शती के अधिकतर मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की भाँति चेतन के नाम पर मनोराज्य की एकान्त तथा आबद्ध कारा में कराहती हुई नैतिक पतन की विशरातामयी पीडा के प्रदर्शन से यह उपन्यास मुक्त है। उपन्यास की पूरी गतिविधि से अवगत होने के बाद उते हम ‘A story of spiritual progress’ ही कह सकते हैं।

उत्तेजना और स्थिर चेतना जीवन की जुड़वाँ सन्तान हैं। इनका विरोध जीवन का सन्तुलन भट्ट करने वाला और संतुलन उखे सुव्यवस्थित करने वाला होता है। उपन्यास का रजन उत्तेजना और मनिया स्थिर चेतना का प्रतिनिधित्व करते हैं। उत्तेजना का सन्तुलन बड़ा प्रेरक ‘धन’ है, शक्ति है और स्थिर चेतना का आधार ‘श्रम’ है। रजन धनी और मनिया श्रमिक है। इस दृष्टि से उपन्यास को सम्पत्ति और श्रम के संघर्ष का महानाट्य भी कह सकते हैं। कहना न होगा कि भौतिक विज्ञान की प्रगति का आधार भी ‘सम्पत्ति’ या ‘पूँजी’ है, किन्तु रजन के साथ मनिया की भाँति उसमें श्रमिकों का श्रम भी सम्बन्धित है। सच तो यह है कि विज्ञान, राजनीति तथा कला जीवन की व्यापक भाषा की विभिन्न गोलियों मात्र हैं। अलग अलग सब जीवों को अपूर्णता की ओर टकेलते हैं और सब मिलकर पूर्णता की ओर चलते हैं।

जोशी जी ने इसी पूर्णता पर बल देकर एकान्ती दृष्टिकोण का परित्याग करने तथा जीवन की विभिन्न स्थितियों और क्षेत्रों के समन्वयात्मक स्वरूप को पहचानने का आग्रह अनुरोध किया है। तो क्या उपन्यास में सर्वोदय का साधन उपस्थित किया गया है? (स्मरण रहे कि यह सर्वोदय गांधीवाद से संयोजित न होकर भगवान् कृष्ण के अधिकारवाद के अधिक निकट पड़ेगा।)

१. लेखक डॉक्टर मोतीचन्द्र, प्रकाशक—विहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना।

उपन्यास का कथानक कुछ इस प्रकार है—‘जिप्सी’ एक जिप्सी लड़की को रोचक तथा विकासशील क्या है, जिसका नाम मनिया है।

जन्म से ही मनिया जीवन के मानसिक उद्वेगों तथा क्षोभों की एक ऐसी गठरी लादे है जो असाधारण ही बड़ी जायगी। रजन से यह मयूरी में एक छोटी दुकान की दुकानदार की हैसियत में मिलती है। पहले ही दिन रजन ने एक चाकू खरीदा और मनिया ने बेचा। दूसरे दिन से प्रायः रोज ही रजन उसकी दुकान पर आने-जाने लगा और छोटी मोटी बेकाम की चीजें खरीदने लगा। यहाँ तक कि एक दिन उसने गारी दुकान खरीद ली। मनिया को भी खरीद लिया।

इस विचित्र आकर्षण का एक कारण है। मनिया को देखकर रजन को उसी दुकान पर बैठने वाली उसीकी तरह एक अद्भुत तथा अद्वितीय सुन्दरी स्त्री की याद आती है, जो उसीकी तरह उस दुकान पर बैठती थी। दोनों की विषमता में भी इतना अधिक साम्य था कि वह सुन्दरी किसी-न किसी प्रकार मनिया से सम्बन्धित जान पड़ती थी। वस्तुतः मनिया के प्रति रजन का यह आकर्षण, उस सुन्दरी की याद का, पूर्व-स्मृति का परिणाम था।

मनिया के पहले उसकी माँ उस दुकान पर बैठा करती थी। अपने पति की विलासिता और अकर्मण्यता से खोम्बकर उसने एक दिन उनकी हत्या कर डाली और मनिया को निराश्रित छोड़कर स्वयं आत्महत्या कर ली। शिशुकालीन उस घटना का प्रभाव मनिया के मन में अमिट रूप से अंकित है। इस समय मनिया अपने कर्मठ जीवन की स्वतन्त्र सहा—दुकान—को बेचकर एक अनाथ ग़ुलाम की तरह रजन की शरण में है। अपनी स्थिति के प्रति रजन को उत्तरदायी समझ कर मनिया बीच-बीच में ऐसे व्यंग्यों का उस पर प्रहार करती है कि वह तिलमिला उठता है। उसकी सम्पत्तिशीलता का ऐसा खाका खींचती है कि उसका अधिकारी अपने को शैतान से कम नहीं पाता। फिर भी मनिया अपनी उस विषमता की निवृत्ता में उससे ब्याह करने को राजी हो जाती है, किन्तु मीतरी आक्रोश तथा आत्मामिमान के कारण वह विवाह की एक रात यह रपती है कि रजन ईसाई धर्म स्वीकार कर ले। विवाह करने की विलासिता के साथ धर्म परिवर्तन में रजन को एक प्रकार के अवमनस का अनुभव हुआ परन्तु अन्त में उसने अपने मूल धर्म को पुराने कपड़े की माँति बुर फेंकर ईसाई धर्म स्वीकार कर लिया।

मनिया के ईसाई धर्म के अप्रग्रह का आधार भी है। मनिया जब सर्वस्व बेचकर रजन के यहाँ आने जाने तथा रहने लगी तब रजन के पड़ोश की एक ईसाई लड़की से उसकी ऐसी घनिष्टता हो गई कि वह शीघ्र ही ईसाई धर्म तथा ईसा और मेरी के प्रति अनन्य भद्रा-बान्ध एवं विश्वासी बन बैठी। सभी पापियों के प्रति क्षमा, जीव मात्र के प्रति दया, सदानुभूति आदि ईसाई धर्म की विशेषताओं ने मनिया के मन में एक ऐसी आस्था जगा दी, जो उसके रौश्व में घटी माँ-बाप की दुर्घटना के संभालने का साधन बनकर उसके मन में जम गई। मनिया स्वयं उससे अपने को अलग कर सकने में असमर्थ थी। ईसा और मेरी के रूप में जैसे उसे अपने माँ-बाप पुनः मिल गए। पत्नी होकर भी वह रजन के लिए ईसा तथा मेरी को छोड़ने के लिए तैयार नहीं थी।

मनिया के इस दृढ़ विश्वास तथा दृढ़ सकल्प का मुद्दाबला हरपोक एव विलासी रजन किसी प्रकार भी नहीं कर सका। यद्यपि इसके पहले वह मनिया को हिप्पीटाइज भी कर लेता

या। रंजन जैसे व्यक्तियों के विश्वास तथा सिद्धान्त उसकी बाह्य स्थितियों के साथ निम्नगामी चल-पात की तरह प्रभावित होते चलते हैं। कथानक-मर में मनिया अपने आन्तरिक आग्रहों का चावुक चलाती जाती है और रंजन तिनगता हुआ आगे बढ़ता जाता है। दूसरी ओर मनिया आभ्रम की नहीं तो श्रम की पत्नी हुई बालिका, जीवन की विविध विरोधी परिस्थितियों में भी निरन्तर विकास करती चली जाती है। सहज रूप से जीवन की शक्ति तथा उसके विकास की सर्वतोमुखी सम्भावनाएँ अधिक बर्ग में अधिक होती हैं। पता नहीं, जोशी बी द्वारा चित्रित रंजन तथा मनिया के जीवन-व्यापी अन्तरीय तथा बाह्य संघर्ष को पूँजीवादी-प्रोलेटेरियत संघर्ष का स्वरूप देना भी चाहिए था नहीं, परन्तु यह संघर्ष सुविधा प्राप्त तथा सुविधा-हीनों के बीच का है, इससे ह्न्कार नहीं किया जा सकता। दुनिया के दो शिविरों का यह संघर्ष आज को सबसे अवलम्ब समस्या है।

मनिया शीघ्र ही मानृत-पद लाभ करने वाली थी। उसके मन-मन में एक ऐसा निर्मल निखार झलकने लगा था जो अप्रत्याशित चिन्तु उसके जीवन के मूल-संस्कारों के अनुकूल था। रंजन अपने स्वभाव के कारण उसके संस्कृत स्वरूप का भी लाभ न उठा सका। मनिया से उसकी और अधिक पटकने लगी। रंजन-जैसे विलासी व्यक्ति पत्नी को यों भी मर्मादन की अनुमति, अशक्त रूप से ही सही, देना नहीं चाहते। मनिया का दिन-रात पूजा-पाठ में व्यस्त रहना रंजन को और भी उत्तेजित करने में सफल रहा। स्थल-स्थल पर लोखड़ ने रंजन की सारी बूझ-आग्रह की मानसिकता एवं उसके बर्ग की व्यापक हीनता का स्पष्ट, स्वामाविक तथा सजीव चित्र खींचा है। फिर भी कथा की मूल प्रेरणा मनिया का विकास है न कि रंजन का हास।

मस्त्री की टखड़ से बच्चे के लिए दोनों कुछ दिनों को बलकता चले जाते हैं। वहाँ रंजन के एक बाल सहपाठी बीरेन्द्र से सहसा भेंट हो जाने के कारण उसीके यहाँ रुहर जाते हैं। बीरेन्द्र, स्वभाव से म्लिन्, पर सम्पन्नता में रंजन के समान है। एक ही चेतना के दो स्तरों का रहस्योद्घाटन करने के लिए ही जैसे बीरेन्द्र की सृष्टि की गई हो। बीरेन्द्र का बढ़िया मकान और उसकी सुन्दर सौम्य पत्नी शोभना का आतिथ्य दोनों की मा गया तो आश्चर्य की बात नहीं। मनिया का प्रवेश उस घर में बहू के रूप में हुआ और शोभना उसकी दीदी बनी। उठना-बैठना, घूमना-फिरना प्रारम्भ हुआ नहीं कि रंजन शोभना पर लट्कू हो गए। स्वयं शोभना एक ऐसी विचित्र नारी है कि न केवल निकम्मे रंजन के लिए परन्तु कर्मठ बीरेन्द्र के लिए भी उसको सम्भला सम्भव नहीं था। बीरेन्द्र अपनी संस्था की धुन में मस्त था। उसे शोभना और रंजन की लगा लगी देखने-समझने का अवकाश ही नहीं था, किन्तु मनिया को रंजन की नई गति-विधि समझने में देर नहीं लगी।

टैक्नोग से दूरी बीच मनिया का मुँह तेजाब से खराब हो गया और उसका भवजात शिशु भी अचानक मर गया। एक तो बच्चे की मृत्यु से मनिया की आस्था पर यों ही बड़ा भारी आघात लग चुका था, दूसरे रंजन और शोभना की नवीन प्रेम-लीला ने उसको और भी अधिक अनास्थावान बना दिया।

उसने अपने रुढ़े व्यवहार तथा वचन-संकेतों से रंजन को आग्रह तो किया, पर प्रत्यक्ष रूप से मौन ही रही। इस समय वह एक ऐसी मानसिक स्थिति में थी जिसका उद्धार न तो वह अपनी आस्था में ढोके पाती थी और न अपने बर्मेगत जीवन में। ठीक उसी समय उसका

परिचय वीरेन्द्र जी संस्था के एक अधिकारी से हुआ। संस्था के सिद्धान्तों तथा उद्देश्यों को समझकर मनिया उसके प्रति इतनी आकर्षित हो उठी जितनी एक दिन वह ईसाई धर्म के प्रति हो उठी थी। आश्चर्य नहीं कि रंजन इस आकर्षण का कारण अपना विलास और दुराचरण न मानकर मनिया पर ही टीपासोषण करने लगा। परिणामस्वरूप मनिया संस्था के प्रति और अधिक आयोग के साथ आकुल हो उठी।

संस्था तथा उसके सम्बन्धित व्यक्तियों के प्रति शोभना के द्वारा बगाये गए विशेषी-भाय अपना सन्देहात्मक विकराल रूप लेकर रंजन के सामने पड़े हो गए। उसने मान लिया कि मनिया को संस्था वालों ने बहका लिया है और बहुत सम्भव है कि संस्था बालिका व्यस्ताय ही करती हो। रंजन का यह विलासी, निरुत्साह और भीषण-रूप मनिया के लिए इतना अमाद्य हो उठा कि वह एक दिन रंजन से रिहा लेकर, बल्कि उसे घक्का देकर उस घर से निकल गई और चुपचाप उसी संस्था में सम्मिलित हो गई। इसी बीच एक और अश्लेषणीय घटना घटी—वीरेन्द्र का वध। उधर मनिया संस्था में कार्य करती हुई शीघ्र ही सबको प्रिय और सच्ची सेवित्र बन गई, क्योंकि उसके जीवन के मूलगत संस्कारों का आधार ही ऐसा कार्य-कलाप था। संस्था से सम्बन्धित एक सज्जन के साथ अमेरिका जाकर प्लास्टिक सर्जरी से अपना मुँह ही नहीं वरन् सारा शरीर सुडौल करारकर मनिया वापस आ जाती है और संस्था में एक नर्स के रूप में सच्ची सेवा-भायना से काम करने लगती है। यहाँ वह उसी तरह हसी तथा निर्वन्ध है जिस तरह कि रंजन से मिलने के पहले अपने कर्ममय सहज जीवन में थी।

इधर कलकत्ता से कुछ दूर नदी के किनारे की चौड़ी में रंजन और शोभना एक बहुत बड़ी युवा युवतियों की मण्डली के साथ केलि-मीडा के लिए गये कि वहाँ बहुत बड़ी महामारी तथा अकाल का भयानक आतंक आ उपस्थित हुआ और इन विलासियों का वहाँ ठहरना तक कठिन हो गया। बुद्धि और उपकार की भावना ने रंजन को ठरसाया और वह एक मौजी बूढ़े बंगाली के साथ सबको कलकत्ता में भेजकर वहाँ ठहर गया। मनिया वाली संस्था से कुछ डॉक्टर और कुछ नर्स वहाँ सेवा के लिए पहुँची नहीं कि रंजन। मन उल्लु पड़ा। उसने सभी नर्सों के प्रति आत्मीयता का हाथ बढ़ाया किन्तु नतीजा मनिया की ओर स्वाभाविक रूप से वह अधिक आकर्षित हुआ।

मनिया अपने धर्म-वालों से रंजन के मर्म को बराबर घेवती रहती है पर उसकी जड़ता और कामुकता उसे सहज तथा सावधान नहीं होने देती। नर्स की घनिष्टता के बाद जब रंजन को पता चलता है कि यह प्रबन्ध उसी वीरेन्द्र तथा मनिया वाली संस्था की ओर से हुआ है तब उसके आश्चर्य और आतंक की सोभा नहीं रही। रंजन सहसा संस्था के प्रति बहुत अधिक सहानुभूतिशील हो उठा। नर्स, रंजन से परिचित होने के कारण अपनी प्वातुरी से उसे अपनी सम्पत्ति का बहुत बड़ा भाग संस्था को दान के रूप में देने को विवश कर देती है।

लिता-पढ़ी के बाद कलकत्ता वापस आने पर रंजन को संस्था के अन्य अधिकारी व्यक्तियों के साथ मनिया का भी परिचय दे दिया जाता है। रंजन लज्जा से सड़ जाता है, पर कुछ बोल नहीं पाता, क्षमा भी नहीं माँग पाता। मनिया उसका धर्म तथा धन दोनों लेने के बाद भी उसे स्वीकार नहीं करती, क्योंकि वह उसके मूल भावों से परिचित है। इसलिए सामूहिक सेवा द्वारा अपना संस्कार-परिष्कार करने के लिए वह रंजन को पुनः पहाड़ वापस भेज देती है। वह भी

चुपचाप अपने पापों का फल भोगने के लिए वापस चला जाता है और सम्भवतः परीक्षोतीर्ण होने के लिए जीवन का नया अध्याय खोलता है। यही उपन्यास का अन्त है।

नारी-मुलभ कोमलता तथा पूर्व संसर्ग की मोहान्यता को बरबस दबाकर मनिया रजन को स्वार्जित मुक्ति के लिए मुक्त कर देती है। रचनात्मक कार्य द्वारा स्वयं अपने जीवन को विश्व जीवन से नियोजित करने का सफल विधान करती है। यही मनिया की विजय और विकासशील चेतना का अन्त्युदय है।

जीवन के इस तुमुल कोलाहल में ऐसे सन्तुलित दृष्टिकोण के साथ जीवन-विकास की सम्भावनाओं का स्पष्ट चित्रण करने वाली कृति जोशी जी की हिन्दी के लिए स्थायी देन है, इसमें सन्देह नहीं।^१



मातापदल जायसवाल

दखिनी हिन्दी का उद्भव और विकास

‘दखिनी’ (दक्की, दखिनी) खड़ी हिन्दी (स्टैण्डर्ड हिन्दी) के विकास की एक महत्वपूर्ण कड़ी है। वेद है कि पिछले सैबे के किसी भी हिन्दी साहित्य के इतिहास लेखक की दृष्टि विम्ब्याटवी के पार हैदराबाद-राज्य में बिखरी हुई इस सामग्री की ओर नहीं गई। डॉ० प्रियर्सन ने अपने ‘भारतीय भाषा पर्यवेक्षण’ में भाषा-विशान के दृष्टिकोण से ‘दखिनी’ पर विचार किया है। उनका मत है कि, “दखिनी अष्ट हिन्दुस्तानी नहीं, बल्कि साहित्यिक हिन्दुस्तानी ही अष्ट दखिनी का रूप है”^२ जब से दखिनी साहित्य प्रकाश में आया है, उर्दू के हिमायती डॉ० मुहीउद्दीन कादिरि^३, प्रो० शेराणी^४, नासिरुद्दीन हाशिमि^५ तथा शम्सुल्ला साहब कादिरि^६ आदि विद्वान् ‘दखिनी’ को ‘कदीम उर्दू’ या ‘दखनी उर्दू’ कहते हैं। रामबाबू सक्सेना भी अपने उर्दू साहित्य के इतिहास में इसी मत का समर्थन करते हुए कहते हैं, “दक्की भाषा हिन्दुस्तानी की एक शाखा है”^७ “उसको उर्दू की एक भाषा समझना चाहिए।”^८ डॉ० धीरेन्द्र वर्मा ने भी यही माना है कि “ये सब (रेफ्ता, रेफ्ती और दखिनी) उर्दू के रूप-रूपान्तर हैं।”^९ इस भूल के

१. लेखक—इसाचन्द्र जोशी, प्रकाशक—सेण्ट्रल बुक डिपो, प्रयाग।

२. जिंग्विस्टिक सर्वे ऑफ़ इन्डियन—जिल्द ६, भाग १।

३. उर्दू-शहपारे—हिन्दुस्तानी जिसानियात।

४. पंजाब में उर्दू।

५. दक्कन में उर्दू।

६. कद्दीम उर्दू।

७. उर्दू साहित्य का इतिहास—रामबाबू सक्सेना।

८. हिन्दी भाषा का इतिहास—दृष्ट ६२।

कुछ निरोध कारण भी थे। एक तो यह समूचा साहित्य फारसी लिपि में है। दूसरे प्राचीन सभी ज्ञात लेखक सुलतमान हैं। तीसरे यह साहित्य दक्षिण के सुलतमानी राज्यों में ही पोषित हुआ। चौथे किसी हिन्दी के विद्वान् द्वारा इसका सम्यक् अध्ययन नहीं हुआ। अतएव इसे 'प्राचीन उर्दू' समझ बैठने की भूल सहज सम्भाव्य है।

'दक्खिनी हिन्दी' में डॉ० बाचुराम सम्सेना के दक्खिनी भाषा और साहित्य सम्बन्धी तीन व्याख्यान सप्रदीत हैं। ये व्याख्यान हिन्दुस्तानी एकेडेमी इलाहाबाद के निमन्त्रण पर सन् १९४५ में तैयार किये गए और १६ दिसम्बर सन् १९५१ में पुस्तकाकार रूप में एकेडेमी से ही प्रकाशित हुए। इन व्याख्यानों द्वारा डॉ० सम्सेना ने प्रथम बार दक्खिनी साहित्य के गम्भीर अध्ययन और विवेचन का श्रीगणेश किया। अध्ययन के आधार पर 'दक्खिनी' के विषय में प्रचलित भूल का निवारण करते हुए इस मत के प्रतिपादन का स्तुरय प्रयत्न किया गया है कि 'दक्खिनी' उर्दू ए-मुअल्ला की भाषा नहीं, वह 'दक्खिनी उर्दू' नहीं, बल्कि 'दक्खिनी हिन्दी' है।

पुस्तक तीन अध्यायों में विभाजित है : १. 'प्रवेशक', २. 'भाषा', ३. 'शैली'। 'परिचय' में दक्खिनी हिन्दी साहित्य के कुछ नमूने और अंत में 'अनुसंधानिका' दी गई है। प्रथम अध्याय को पुस्तक की भूमिका कहा जा सकता है। इसमें 'दक्खिनी' के भिन्न भिन्न नामों—'हिन्दी', 'हिन्दवी' और 'दक्खिनी'—की व्याख्या, दक्खिनी हिन्दी की चारों सीमाओं पर बोली जाने वाली भाषाओं—मराठी, कन्नड़, तेलुगु और तमिल—के साहित्य का अति सक्षिप्त परिचय तथा तत्कालीन भारत में उसी भाषाओं की स्थिति पर प्रकाश डालते हुए उर्दू हिन्दी (स्टैण्डर्ड हिन्दी) की जन्मभूमि, उसके दक्षिण प्रवेश तथा दक्षिणी राज्यों में साहित्य निर्माण आदि विषयों पर विचार किया गया है। 'दक्खिनी हिन्दी' के कवियों की रचनाओं से हिन्दवी^१, हिन्दी^२, हिन्दी जवान^३ तथा दक्खिनी^४ शब्दों के प्रयोगों के उद्धरण देकर लेखक ने 'हिन्दी' नाम की प्राचीनता भली भाँति प्रमाणित की है। विद्वान् लेखक का बक्तव्य है कि 'हिन्दी' शब्द का प्रयोग 'भारत की' के अर्थ में किया गया है।^५ यह सत्य है कि तत्कालीन भारत में 'हिन्दी' से 'भारत की' भी तथा 'हिन्दी जवान', 'हिन्दी बोल' और 'हिन्दवी' से भारत की देशी भाषा का अर्थ लिया जाता था; किन्तु इसका यह अर्थ नहीं लेना चाहिए कि तब तक 'हिन्दवी' शब्द केवल यौगिक था, जिससे भारत की सभी आर्य तथा आर्येतर भाषाओं का बोध होता था। कई सौ वर्ष पूर्व अत्रत्य 'हिन्दी' शब्द से यही यौगिक अर्थ 'भारत की' ही लिया जाता था और उसका प्रयोग भारत की किसी भी भाषा के लिए किसी भी वस्तु के लिए होता था। 'मलेला दमन' के रचयिता तथा अल्फ्रेडो ने भारत की भाषाओं को 'अनहिन्द्य' कहकर इसी अर्थ की ओर संकेत किया है, किन्तु प्राचीन 'दक्खिनी हिन्दी' काल में 'हिन्दवी' या 'हिन्दी' का प्रयोग एक विशिष्ट भाषा

१. श्रेष्ठ अक्षरक—नौसाहार (१९०३), पृष्ठ १८।

२. धुरहानुद्दीन आनम—'हर्षादनामा' (१९८२), पृष्ठ १६।

३. मुहम्मदवस्सी—'सय रस' (१९३६), पृष्ठ ११।

४. वजही—डनुबसुरतरी, पृष्ठ १६।

इन्कनिशाती—अलबन।

दस्तगी—राधिरनामा।

५. दक्खिनी हिन्दी, पृष्ठ १६।

के लिए होने लगा था जो उस समय भारत के विराट् जन-समुदाय की एक-मात्र अन्तरप्रान्तीय जन भाषा थी। लेखक द्वारा उद्धृत इन सब लेखकों के पूर्व शाह मीरों की (१५वीं सदी) ने फारसी और अरबी के मुकाबले में इस 'हिन्दी' या 'भाका' (भासा) की उसी प्रकार प्रशंसा की है जिस प्रकार उनके समसामयिक संत कबीर ने 'बूपबल' रूपी संस्कृत के मुकाबले में 'बहता नीर' रूपी 'भाखा' की प्रशंसा की है :

जे कोई अच्छे खासे । इस बयान केरे प्यासे ॥
वे अरबी बोल न जाने । ना फारसी पिछाने ॥
ते अरबी बोल केरे । और फारसी भी सेरे ॥
यह हिन्दी बोलो सब । इस बातों के सघष ॥

शाह मीर जो का मत है कि जैसे मिट्टी छानकर सोना निकालते हैं 'भाका' (भासा) के मगज (अर्थ) को लो और शब्दों पर ध्यान न दो ।

य्यों 'भाका' माटी जानी । जर माने दिख में चानी ॥^१

'दक्खिनी' के उद्गम के विषय में प्रायः विद्वानों में मतभेद रहा है। मालाबार दक्कन, सिन्ध, गुजरात तथा उत्तरी पश्चिमी मध्यदेश को इसकी जन्म भूमि बताया गया है। लेखक के मतानुसार एडो बोली क्षेत्र ही दक्खिनी की जन्म भूमि है। 'एडो बोली' की व्यापकता की ओर संकेत करते हुए लेखक का कथन है : "अपभ्रंश उत्तर भारत में सिन्ध से लेकर बंगाल तक और दक्षिण में गुजरात और महाराष्ट्र तक फैली थी। इनका जो रूप सर्वमान्य हुआ वह उसी प्रदेश का था जो आज मोटे तौर पर खड़ी बोली का क्षेत्र है।"^२ कितना अशुद्ध होता यदि कोई ऐसा अपभ्रंश ग्रन्थ पत्र में मिलता जो केवल 'शुरु जनपद' की बोली में ही लिखा होता। अन्दुर-रहमान (१२वीं सदी उत्तरार्ध) के 'सनेह रासअ' (संदेश रासक) अथवा 'भविलत कल' आदि अपभ्रंश ग्रन्थों में राजस्थानी, गुजराती, खड़ी (खोखी), ब्रज के प्राचीन रूप मिलते हैं। ऐसा प्रतीत होता है कि स्टैण्डर्ड अपभ्रंश का मूलोच्चार 'शुरु-जनपद' ही चाहे रहा हो; किन्तु उसमें मत्स्य, पाचाल तथा सुरसेन जनपद की बोलियों के रूप भी सम्मिलित थे। कुछ इसी प्रकार की स्थिति 'खड़ी हिन्दी' की भी है। खड़ी हिन्दी या दक्खिनी हिन्दी के विकास में लेखक ने निष्पक्षता और ईमानदारी के साथ मुसलमानों का आभार स्वीकार किया है : "इस बात को स्वीकार करने में कोई खरजा की बात नहीं कि हमारी भारतीय बोली 'हिन्दी' को नये धार्य हुए विदेशियों ने साहित्य का माध्यम बनाया।"^३ लेखक उन विद्वानों के मत का पटन करता है जो पुष्पदन्त आदि अपभ्रंश के कवियों और बौद्धान और दोहा आदि के रचयिताओं को आदि हिन्दी का पद देते हैं।^४ लेखक के अनुसार 'खड़ी हिन्दी' का प्रथम लेखक कोई मुसलमान ही होगा। यह स्वाभाविक ही है, क्योंकि सदैव से भारतीय धार्य भाषा की घारा घामित आन्दोलनों या विदेशियों के कारण ही दूसरी दिशा की ओर मुड़ी है। आरम्भ में अपभ्रंश को भी नवागत आमीरो की बोली कहा गया था। आश्चर्य नहीं यदि यही स्थिति उस खड़ी हिन्दी की

१. शाहादतुल हकीकत से 'उद्' (१८३४) पत्रिका में उद्धृत।

२. दक्खिनी हिन्दी—पृष्ठ २५।

३. वही—पृष्ठ ३२।

४. वही—पृष्ठ ३२।

भी हो जिसका मूलाधार 'कौरवी' है। फिर भी यह मानना पड़ेगा कि निर्गुण संत और जैन-श्रावक भी इस भाषा के अन्तर्प्रान्तीय रूप को व्यापक बनाने में सहायक हुए।

अच्छा होता यदि प्रथम अध्याय के अन्त में लेखक 'दक्खिनी में साहित्य निर्माण' नामक शीर्षक की साहित्य और शैली नामक अध्याय में सम्मिलित करता और इसी अध्याय में उर्दू के उद्गम के विषय में भी अपना वह विद्वत्तापूर्ण मत प्रकट करता, जिसे उसने द्वितीय अध्याय के आरम्भ में दिया है। लेखक इस बात से सहमत नहीं कि, "उर्दू मुसलमानों और हिन्दुओं के मेल जोल से बनी है अथवा उर्दू शैली को हिन्दू-मुसलमान दोनों वर्गों के दलाकारों से मिलकर बनाया।" यह अश्रय है कि मुसलमानों के प्रभाव से 'कौरवी' (कुह जनपद की बोली) तथा पूर्वी पंजाब की बोली में ध्वनि, व्याकरण सम्बन्धी कुछ हल्के परिवर्तन हुए, किन्तु उससे 'कौरवी' या खड़ी हिन्दी 'हिन्दी' हो बनी रही, उर्दू नहीं बनी। टी० ब्रेह्म वैनी तथा प्रो० शेरानी के विरुद्ध लेखक ने 'हिन्दी, हिन्दवी, हिन्दुस्तानी और उर्दू' का मूलाधार कुह जनपद की बोली 'खड़ी बोली' को ही माना है। किन्तु चारों को समानार्थी मान लेना कुछ भ्रामक है। यह अश्रय है कि व्याकरण का सामान्य ढाँचा उसका कुछ समान है, किन्तु उर्दू प्रधानतया 'हिन्दी' या हिन्दवी की एक शैली है जो शाहजहाँ के समय में कुछ विशिष्ट वर्णों के आन्दोलन का फल है। उसी समय से फारसी व्याकरण, वाक्य-रचना आदि में फारसी नियमों को स्वीकार करके हिन्दवी का पहला छोड़कर 'उर्दू' की शैली सचेत और सचेष्ट रूप में गढ़ी गई। 'उर्दू' का जन्म उर्दू ए-मुअल्ला अर्थात् शाही किला या दरबार में ही हुआ—कुह जनपद में नहीं। अच्छा होता यदि विद्वान् लेखक इस विवादालस्य विषय पर अपना निश्चित मत प्रकट करता।

दूसरे अध्याय में दक्खिनी हिन्दी के ध्वनि विधान और रूप-विधान का योद्धा विवरण दिया गया है। कादरी साहब की 'हिन्दुस्तानी फोनेटिक्स' के आधार पर प्राचीन 'दक्खिनी हिन्दी' साहित्य के ध्वनि विधान पर प्रकाश डाला गया है, किन्तु लगभग ३०० वर्षों के काल में होने वाले ध्वनि विकारों के कारणों पर सम्यक् प्रकाश नहीं डाला गया है। सम्भवतः स्थानाभार के कारण ही ऐसा नहीं किया जा सका। अच्छा होता यदि खड़ी हिन्दी की ध्वनियों के तुलनात्मक अध्ययन के लिए कौरवी या खड़ी हिन्दी के बोल चाल वाले रूप भी दिये जाते, जिससे दक्खिनी की ध्वनियों के आदि स्रोत और उस पर अन्य बोलियों के प्रभाव पर विशेष प्रकाश पड़ता।

रूप रचना (संज्ञा, सर्वनाम, संख्यावाचक विशेषण, अव्यय, क्रिया, वृत्त, परस्मै आदि) का भी संक्षिप्त परिचय दिया गया है। दक्खिनी साहित्य के मौलिक अध्ययन के आधार पर ही लेखक ने प्राचीन दक्खिनी हिन्दी का एक साधारण व्याकरणात्मक ढाँचा दे दिया है। सम्भवतः अपने दृग का यह प्रथम अध्ययन है, किन्तु यहाँ भी तुलनात्मक अध्ययन के अभाव के कारण शब्द-रूपों के परिवर्तन, परिवर्धन के आदि स्रोतों तथा उनके विकास के कारणों को समझने का मार लेखक पाठकों पर ही छोड़ देता है। ३०० वर्षों के काल में दक्खिनी हिन्दी की रूप रचना में स्वयं क्या परिवर्तन हुआ, क्या धरोहर के रूप में वह उत्तर से लार्दी थी—उसका क्या मराठी, गुजराती तथा द्रविड़ भाषाओं का प्रभाव पड़ा, इन बातों का सम्यक् निरूपण नहीं हो सका। सम्भ-

१. दक्खिनी हिन्दी—पृष्ठ ७१, ७२।

२. दोनों पंजाब को उर्दू की जन्म भूमि मानते हैं—'पंजाब में उर्दू'।

यतः विद्वान् लेखक पुस्तक के आकार विस्तार को बढाना नहीं चाहता था। लेखक ने स्वयं इसका संकेत किया है। व्याकरण रूपों की समानता के आधार पर ही प्रो० शेरानी दक्खिनी को पंजाबी के अधिक निकट मानते हैं। लेखक भी—“हरी वाले भविष्यत्काळ के रूप पंजाबी से छाते हैं” यह कहकर पंजाबी प्रभाव को स्वीकार करता दिखाई पड़ता है; किन्तु बाद में यह कहकर कि “इनकी निरन्तर ‘गा, गे’ रूप ही अधिक हैं जो खड़ी बोली के ही निजी हैं”—यह स्पष्ट शब्दों में कहता है कि “दक्खिनी खड़ी बोली का ही पूर्वकालीन रूप है।” खड़ी बोली (कौरवी) के रूप देकर लेखक अपने मत को अधिक प्रामाणिक कर सकता था। वास्तव में लेखक का मत युक्तियुक्त है, यदि एडो बोली में हरियाणा प्रान्त की बोंगरू या सरहिन्दी को भी सम्मिलित कर लिया जाय; क्योंकि दक्खिनी हिन्दी में रोहतक, करनाल, हिसार, सिन्ध, अम्बाला, सरहिन्द की बोली के रूप भी अधिक मात्रा में मिलते हैं।

तीसरे अध्याय में दक्खिनी साहित्य और शैली का संक्षिप्त परिचय दिया गया है। दक्खिनी के शब्द-कोष में फारसी और अरबी के रूप कम हैं। जो हैं भी उन्हें लेखकों और कवियों ने तद्भव रूप में ही स्वीकार किया है। अनेक ऐसे तत्सम शब्दों का प्रयोग किया गया है जो उर्दू वालों को अज्ञात हैं। शब्दकोष में लेखक ने कुछ आर्यतर भाषाओं का प्रमाण स्वीकार किया है, किन्तु कितने अरब में इसका स्पष्ट विवेचन नहीं किया। लेखक ने अधिक श्ला देकर यह लिखा है कि उच्चारण, बहुवचन तथा फारसी से सजा, विशेषण लेकर किया बनाने में ‘दक्खिनी हिन्दी’ हिन्दी के ही नियमों का पालन करती है, फारसी और अरबी का नहीं। अन्त्य व्याकरण को देखते हुए भी दक्खिनी हिन्दी को उर्दू की अपेक्षा हिन्दी के अधिक निकट सिद्ध किया गया है।

शैली के विवेचन में लेखक ने भली भौति प्रतिष्ठित कर दिया है कि शैली के बाह्य उपकरणों को छोड़कर परम्परा निर्वाह में, प्रेम पद्धति के चित्रण में बिन्हें हम शैली की आत्मा कह सकते हैं—दक्खिनी लेखक भारतीय परम्परा या हिन्दी परम्परा के अधिक निकट है। बली की दिल्ली यात्रा के बाद शैली-सम्बन्धी जो परिवर्तन हुए, प्राचीन दक्खिनी अर्थात् १५वीं, १६वीं, १७वीं सदी में नहीं मिलते।

इस प्रकार व्याकरण, साहित्य, शैली आदि पर विचार करके लेखक यह प्रतिष्ठित करने में पूर्णतया सफल हुआ है कि ‘दक्खिनी’ को ‘दक्खिनी हिन्दी’ ही कहना अधिक न्यायसंगत है, दक्खिनी उर्दू नहीं। परीक्ष रूप से यह भी निर्वर्ण निकाला जा सकता है कि ‘कदीम उर्दू’ या ‘प्राचीन उर्दू’ जैसे नामों में विशेष बल नहीं है। लेखक के मत से ही सहमत होकर हम आशा करते हैं कि यह साहित्य शोध ही वागरी अक्षरों में कर लिया जायगा।^१



१. लेखक—डॉक्टर बाबुराम सक्सेना। प्रकाशक—हिन्दुस्तानी एकेडेमी, प्रयाग।

परशुराम चतुर्वेदी

साहित्य-शास्त्र की तुलनात्मक विवेचना और इतिहास

हिन्दी में आलोचना-साहित्य के सूजन की ओर किये गए विविध प्रयत्नों के इधर अनेक ठगहरा मिलने लगे हैं। काव्य, नाटक, उन्नयन, कहानी एवं निबन्ध से लेकर साधारण वाङ्मय के अन्य अंगों की भी आलोचनाएँ होती जा रही हैं। किन्तु इस विषय की जो पुस्तकें लिखी जाती हैं वे अधिकतर विद्यापियों के ही काम की होती हैं और उनमें उच्च स्तर की बातों का समावेश प्रायः नहीं रहा करता। जिस किसी ऐसी पुस्तक में विभिन्न कवियों अथवा लेखकों की कृतियों की चर्चा की गई मिलती है उसमें मानो उनका ऐतिहासिक और व्याख्यात्मक परिचय रहा करता है अथवा उसमें परम्परागत साहित्य पद्धति के नियमानुसार किये गए मूल्यांकन का एक प्रयत्न-मात्र दीख पड़ता है। इसके सिवाय जो पुस्तकें आजकल आलोचना के विषय का सैद्धान्तिक विवेचन प्रस्तुत करती हुई बान पड़ती हैं उनमें भी अभी तक प्राचीन भारतीय अथवा आधुनिक यूरोपीय साहित्य-शास्त्र के अंगों का केवल परिशीलन-मात्र ही लक्षित होता है—उनके तुलनात्मक अध्ययन अथवा साहित्य सम्बन्धी मौलिक प्रश्नों पर किये गए सुलभ विचारों का प्रायः अभाव-सा ही दीख पड़ता है। इस उद्देश्य से लिखे गए कतिपय निबन्ध अवश्य प्रकाशित होते रहे हैं, किन्तु अभी तक उनकी भी संख्या पर्याप्त नहीं बढ़ी जा सकती। फलतः आलोचना के सैद्धान्तिक तथा प्रयोगात्मक पक्षों में से अभी तक किसी एक पर भी हिन्दी में गवेषणापूर्ण एवं मौलिक कृतियों की रचना होती नहीं दीख पड़ती। भी एस० पी० खन्ना की आलोचना पुस्तक आलोचना के सैद्धान्तिक पक्ष-विषयक हमारे साहित्य की इस कमी को दूर करने के ही प्रयत्न में लिखी जान पड़ती है।

प्रस्तुत पुस्तक को इसके नामानुसार दो खण्डों में विभाजित करके लिखा गया है और इन में से पहले का सम्बन्ध आलोचना के निदानों के आरम्भ एवं क्रमिक विकास से है और दूसरे के अन्तर्गत उनके शास्त्रीय निरूपण तथा प्रतिपादन की चेष्टा की गई है। प्रथम खण्ड में ६ प्रकरण हैं और द्वितीय खण्ड में केवल ५ हैं। प्रथम खण्ड के प्रथम प्रकरण का आरम्भ प्राचीन आलोचना के समय को तीन कालों में विभाजित करके किया गया है जिनमें से पहले का सम्बन्ध ईसा के पूर्व वाली पौनर्वी एवं चौथी शताब्दियों से है, दूसरे में तीसरी एवं चतुर्थी शताब्दियों की बातें आती हैं और, इसी प्रकार, तीसरा इसके आगे वाले उन दो सौ वर्षों तक चलता जाता है जब कि यूनान एवं रोम के पारस्परिक सम्बन्धों के कारण पाश्चात्य सभ्यता एवं संस्कृति का आरम्भ होने लगा था। इनमें से प्रथम काल में ही हमें यूनानियों की आलोचना-विशेषक प्रतिमा के प्रथम दर्शन हुए और तीसरे काल तक इस प्रकार के साहित्य सूजन में रोम वालों ने भी अपना हाथ बटाया। लेपक ने प्रथम खण्ड के द्वितीय प्रकरण में काव्यादर्श एवं वाङ्मय-शैली की उत्पत्ति पर प्रेरणाओं तथा प्रवृत्तियों की चर्चा की है और ऐसा करते समय उसने उक्त समय की प्रचलित निर्यातात्मक आलोचना की एक संक्षिप्त कहानी भी दे दी है। इसके तीसरे प्रकरण में अफलातून तथा अररत के काव्य-सम्बन्धी सिद्धान्तों का परिचय भिन्न-भिन्न विस्तार के साथ दिया गया है और फिर, इसी प्रकार, चौथे एवं पौनर्वी प्रकरणों तक भाषण-कला, नाट्य-कला एवं गद्य-शैली के विकास तथा

छन्दों एवं अलंकारों के प्रारम्भिक प्रयोगों का दिग्दर्शन कराया गया है। पाँचवें प्रकरण में लेखक ने इस बात का भी उल्लेख किया है कि ईसा के आविर्भाव-काल से पीछे तक वस्तुतः यूनानी दार्शनिकों के ही सिद्धान्तों का अधिक प्रचार होता रहा। रोम वालों की देन उतनी बड़ी नहीं रही।

इस खण्ड के छठे प्रकरण के अन्तर्गत लेखक ने भारतीय आलोचना-विषयक सिद्धान्तों के भी आरम्भ एवं विकास की चर्चा की है, किन्तु यह उतनी विस्तृत नहीं है। यहाँ की प्राचीन-कालीन विचार धारा के उद्भव एवं विकास के सम्बन्ध में निश्चित संकेतों के न रहने के कारण, स्वभावतः, भरतमुनि के 'साध्यशास्त्र' से ही इस विषय के वर्णन का प्रयत्न लेखक ने किया है और फिर इसके आगे क्रमशः रस शास्त्र, अलंकार, परम्परा, रीति एवं ध्वनि का प्रसंग छेड़ा है। लेखक ने इन सम्प्रदायों की स्थापनाओं का केवल सांकेतिक परिचय ही दिया है और सबके अंत में यह इस परिणाम पर पहुँचा है कि भारतीय साहित्य-शास्त्र की प्रायः सहस्रवर्षीय साधना का भी स्वरूप प्रधानतः वही रहा जिस पर दक्षिणी साहित्यिकों ने भी विचार किया था।

प्रथम खण्ड के प्रथम प्रकरण के अन्तर्गत लेखक ने सोलहवीं शताब्दी तथा सत्रहवीं के प्रथम चरण तक दीए पढ़ने वाले साहित्यिक नवोत्साह और तत्सम्य आलोचना के विकास का बर्णन यूरोप की तत्कालीन सामाजिक स्थिति के ही आधारे पर किया है। उसने, इसी प्रकार, आठवें प्रकरण में भी सत्रहवीं शताब्दी के शेष अर्ध एवं अठारहवीं के भीतर पाई जाने वाली नवीन साहित्यिक प्रेरणाओं का उल्लेख किया है। इस युग में कीर-काव्य, उदाहार-काव्य, गीति काव्य तथा प्राचीन एवं नवीन नाटक-रचना शैलियों का विशेष प्रचार था और प्राचीन आलोचना-शैली अपनी पराकाष्ठा तक पहुँच गई थी, निर्णयात्मक समालोचना के साथ साथ तुलनात्मक अध्ययन की प्रवृत्ति भी इस युग में विशेष रूप से लक्षित हुई। उन्नीसवीं शताब्दी तथा उसके आगे की प्रवृत्तियों की चर्चा इस खण्ड के नवें प्रकरण में की गई है और इसीमें पत्रकार-कला के उदय तथा विभिन्न आलोचना-पद्धतियों का भी वर्णन है।

पुस्तक के द्वितीय खण्ड में जो पाँच प्रकरण हैं उनमें से पहले में लेखक ने आलोचना-सम्बन्धी सिद्धान्तों के निर्माण का आधार निरूपित किया है। इस सम्बन्ध में उसने आलोचना की प्रवृत्ति की व्यापकता की ओर संकेत किया है, उसके साहित्यिक रूप के क्षेत्र का परिचय दिया है और इसके साथ ही आलोचक एवं साहित्यकार के पारस्परिक सम्बन्ध के विषय में निर्णय करते हुए कला के लक्ष्य, भाषा, छंद एवं अलंकार के प्रयोग तथा सौन्दर्यानुभूति की क्षमता आदि का भी विवेचन किया है। इस खण्ड के दूसरे प्रकरण में लेखक ने आलोचना-प्रणालियों के वर्गीकरण का प्रश्न उठाया है और इसी प्रसंग में 'आलोचना' शब्द के विभिन्न अर्थों की भी चर्चा की है। तृतीय प्रकरण में आलोचना के वर्गीकरण का प्रयत्न भी किया गया है और इस सम्बन्ध में प्रायः उन सभी वादों के नाम लिये गए हैं जो आजकल प्रचलित दीखते हैं। प्रगतिवादी आलोचना-पद्धति का वर्णन लेखक ने कुछ विस्तार के साथ इस खण्ड के चतुर्थ प्रकरण में किया है। इसमें मार्क्सवादी आदर्श का परिचय देते हुए उसके अनुकूल साहित्य की रचना एवं तत्सम्बन्धी छुटियों का उल्लेख किया गया है और उसके उपयुक्त मानदण्ड की भी कल्पना की गई है। इस खण्ड के अन्तिम अर्थात् पाँचवें प्रकरण का शीर्षक 'उपसंहार तथा परिभाषाएँ' दिया गया है और इसके अन्तर्गत लेखक ने आलोचकों के लिए वस्तुतः पर्यानिर्देश किया है। इसके 'पूर्वाद्' में उसने आलोचकों की योग्यता, उनकी कार्य प्रणाली एवं उत्तरदायित्व आदि के सम्बन्ध में कतिपय संकेत किये

हैं और इसके उत्तरार्द्ध वाले अंश में यूरोप के प्रमुख कवियों और आलोचकों द्वारा दी गई आलोचना की परिभाषाओं को उद्धृत करके उनकी व्याख्या भी कर देने का प्रयत्न किया है।

पुस्तक के दोनों खण्डों के विस्तार का अनुपात प्रायः दो तिहाई एवं एक तिहाई का है, जिससे स्पष्ट है कि लेखक ने आलोचना के ऐतिहासिक परिचय को अधिक महत्त्व दिया है और इसके सिद्धान्त एवं कार्य प्रणाली को इसकी प्रवृत्ति के उद्गम एवं विकास के ही वर्णन द्वारा स्पष्ट करने की उसने अधिक चेष्टा की है, फिर भी इसने ऐतिहासिक परिचय के अन्तर्गत उसने जितना ध्यान यूरोपीय आलोचना पद्धति की ओर दिया है उसना भारतीय आलोचनात्मक सिद्धान्तों पर विचार नहीं किया है और न उसके विभिन्न सम्प्रदायों के विकास का कोई संक्षिप्त उल्लेख भी किया है। पुस्तक के प्रथम खण्ड के छठे प्रकरण में जहाँ इस विषय की चर्चा आई है, यहाँ लेखक ने इसके प्रायः सभी उल्लेखनीय प्रश्नों को छोड़कर उन्हें बलता कर दिया है। यहाँ पर यदि भारतीय काव्यादर्श तथा उस जैसे विषयों का विस्तृत परिचय उनके विकास-अनुसार दे दिया गया होता तो अधिक अच्छा था। यूरोपीय एवं भारतीय आलोचना-सिद्धान्तों के कई विषय यहाँ तुलनात्मक अध्ययन द्वारा भी स्पष्ट किये जा सकते थे। इह खण्ड में लेखक ने उन सभी प्रमुख आलोचकों के भी नाम नहीं लिखे हैं जिनके सिद्धान्तों का उसने विवेचन किया है। अच्छा होता यदि आलोचना की विभिन्न प्रवृत्तियों के क्रमिक विकास पर पृथक् पृथक् तथा अधिक स्पष्ट शब्दों में विचार किया गया होता, जिससे उनके उद्देश्य-विशेष, निर्दिष्ट सीमा तथा वास्तविक देन पर पूरा प्रकाश पड़ता और उनकी पारस्परिक तुलना में पर्याप्त सहायता भी मिलती।

लेखक ने सिद्धान्त वाले द्वितीय खण्ड में जो आलोचना के वर्गीकरण-सम्बन्धी प्रश्न उठाये हैं उनका भी उसने कोई सन्तोषप्रद समाधान नहीं किया है और इस प्रश्न का आधार केवल प्रचलित प्रणालियों के अस्तित्व को ही मानकर उनका समाधान कर लिया है। इस प्रकार की समस्या को ठट्ठाते समय लेखक का ध्यान आलोचना की दार्शनिक एवं मनोवैज्ञानिक पृष्ठभूमि की ओर जाना चाहता था। साहित्य यदि सचमुच मानव-जीवन-सम्बन्धी तत्त्वों की अभिव्यक्ति है तो उसकी आलोचना को भी उसका रूप अनिवार्यतः ग्रहण करना पड़ेगा और उन दोनों की समन्वयता ही हमें उनके लिए दार्शनिक आधारों को ढूँढ़ निकालने के लिए भी प्रेरित करेगी। इसके सिवाय आलोचना की विविध प्रणालियों के स्वाभाविक वर्गीकरण की समस्या को एक एक साधारण सकेत के आधार पर भी हल कर सकते हैं कि आलोचक की वास्तविक मन स्थिति क्या है और किस आदर्श-विशेष को अपने सामने रखकर वह इस कार्य में प्रवृत्त होता है। जिन आलोचना प्रणालियों के नाम लेखक ने इस खण्ड के तृतीय प्रकरण में गिनाये हैं उनमें से प्रायः सभी पर विचार केवल इस एक आधार पर भी किया जा सकता है और उसकी सच्चा को इस प्रकार बहुत-कुछ कम भी किया जा सकता है। इन प्रणालियों में से एक-एक अन्य पर भी प्रगतिवादी आलोचना की भौतिक, अधिक विस्तृत विचार किया जा सकता था। फिर भी जिन दो-चार बातों की ओर ऊपर सकेत किया गया है उनके कारण आलोच्य पुस्तक की उपयोगिता में कमी नहीं आती। हिन्दी की वर्तमान आलोचना-पद्धति यूरोपीय आलोचना-सिद्धान्तों द्वारा अधिकाधिक प्रभावित होती जा रही है और दोनों परम्पराओं के तुलनात्मक अध्ययन एवं विवेचना पर ही हमारे भारी आलोचना-सम्बन्धी आदर्शों के निर्मित होने की सम्मानना है। ऐसी दृष्टि में भी खरी

जी द्वारा इस पुस्तक में प्रस्तुत किया गया अध्ययन अस्सय उपादेय कहा जा सकता है ।



डॉक्टर शैलकुमारी

मध्यकालीन हिन्दी-कवयित्रियाँ

यद्यपि 'स्त्री-कवि कौमुदी', 'हिन्दी की कलामयी तारिकाएँ', 'हिन्दी काव्य की कोकिलाएँ' आदि के रूप में कवयित्रियों के अध्ययन पहले भी किये गए हैं, किन्तु डॉ० सावित्री सिनहा द्वारा प्रणीत इस ग्रन्थ का विशेष महत्त्व है। विदुषी लेखिका के प्रयास से न केवल कुछ अज्ञात कवयित्रियाँ के नाम सामने आये हैं वरन् कुछ नवीन तथ्य भी प्रकाश में आये हैं। इनमें सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण तथ्य यह है कि 'नारी द्वारा प्रबन्ध-काव्य रचना का अपवाद प्राचीन काल की नारी की अचेतनावस्था के साहित्य से लेकर वर्तमान युग की जाग्रति तक नहीं मिलता। काव्य की रचना स्त्री ने आरम्भाभिव्यक्ति के लिए ही अधिक की है, अतः कहानी इत्यादि कहने के लिए उसने काव्य-रचना नहीं की।' इससे एक शाश्वत सांस्कृतिक और मनोवैज्ञानिक सत्य की पुष्टि तो होती ही है, साथ ही प्रसंगवश हम यह भी अनुभव करते हैं कि हिन्दी-साहित्य के अन्तर्गत झुलक तथा गीति काव्यों के क्षेत्र में स्त्री कवियों की कितनी प्रचुर देन रही है।

मस्तुत पुस्तक बाह्य तथा अन्तर में यद्यपि बहुत आकर्षक है, फिर भी कई स्थलों पर हमारी आशा को पूर्ण करने में असमर्थ रही है। पहली बात तो यह है कि लेखिका ने कहीं भी अपने अध्ययन की काल सीमा का निर्देश नहीं किया है। यद्यपि शुरुआती के काल-विभाजन के पश्चात् मध्यकाल की सीमाएँ सर्वथा अज्ञात नहीं रह गई हैं (और मेरा खयाल है लेखिका भी उन्हीं शताब्दियों को लेकर चली हैं) तो भी खोज की वैज्ञानिकता की दृष्टि से तथा स्त्री कवियों के मध्य-भाव, भाषा तथा शैली के परिवर्तन तथा विकास की दृष्टि से काल निर्देश का अभाव खटकता है। इसी से मिली जुली एक कठिनाई और भी है। लेखिका ने मध्य-युग की कवयित्रियों को छः वर्गों में विभाजित किया है। किन्तु वर्गीकरण बहुत स्पष्ट नहीं है। पहला वर्ग भाषा के अनुसार बनाया गया है, बीच के चार विचार-धारा के अनुसार हैं और अन्तिम वर्ग शैली के आधार से है। इसमें बहुत कुछ पारस्परिक सीमातिरन्गण की सम्भावना है। उदाहरणार्थ हम देखते हैं कि ढिगल काव्य की रचयिताओं में एक और नाथ भक्त कवयित्रियाँ दिखाई पड़ती हैं जो सम्भवतः कृष्ण काव्य धारा की कवयित्रियों के साथ आसानी से बैठाई जा सकती थीं, तथा दूसरी ओर चम्पादे रानी तथा हरिनी वानी, चावडो बी आदि को, यद्यपि रीतिकाल के शास्त्रीय शृङ्गार काव्य के अन्तर्गत नहीं, तो भी, शृङ्गार काव्य के अन्तर्गत रखा जा सकता था। आगे चलकर हम देखते हैं कि निष्प्रेषोपासक प्राणनाथ की पत्नी इन्द्रामती अपने पति के सम्प्रदाय

1. आलोचना : इतिहास तथा सिद्धान्त, लेखक—डॉ० एस० पी० खत्री, प्रकाशक—राजकमल प्रकाशन, दिल्ली।

में दीक्षित होते हुए भी 'किताब खतूर' में वैष्णव मत की विवेचना करती हैं तथा 'श्री मागवत सार' और 'रामत रहस्य' नामक 'वैष्णव' भक्ति-भावनापूर्ण ग्रन्थों की रचना करती हैं, फिर भी उन्हें निरुपेय धारा की कवयित्रियों के साथ रखा गया है। हम यह नहीं कह सकते कि इन्द्रामती ने अपनी साम्प्रदायिक हठ को तोड़कर कोई ग़लत काम किया। इसके विपरीत सांस्कृतिक दृष्टि से तो इसे एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना मानना चाहिए। इन्द्रामती ने सगुण और निरुपेय सम्प्रदायों की दीवार को ही नहीं वरन् हिन्दू धर्म और इस्लाम के बीच के पटों को भी दूर करने का प्रयास किया। जिस प्रकार दाराशिकोह ने 'मजमा-उल-बहरें' में हिन्दू धर्म तथा इस्लाम की तुलना करते हुए तथा दोनों के साम्य को प्रकाश में लाते हुए दो परोबी दलों के विद्वेष को मिटाने की कोशिश की थी, वैसे ही इन्द्रामती ने भी 'सप्तमे', 'खुलासा फुरमान', 'खिलवन', 'परिकमा' आदि महत्त्वपूर्ण ग्रन्थों की रचना करके अभूतपूर्व विद्वत्ता का तो परिचय किया ही, साथ ही एक महान् सन्देश को भी समाज के सामने रखा। किन्तु इनकी इस प्रवृत्ति के पीछे कौन-सी प्रेरणाएँ थीं, किस भूमि में यह वृक्ष पल्लवित हुआ था—इसको लेखिका ने स्पष्ट नहीं किया। यों इस्लाम के सिद्धान्तों का विवेचन निरुपेय सन्ता के लिए इतना अनोखा नहीं है, किन्तु वैष्णव रागात्मिका भक्ति तथा अनन्य समर्पण की भावना को अननाकर भी अन्य निरुपेय सन्तों ने कृष्ण या राम की लीलाओं का वर्णन अथवा, राधा-कृष्ण के शृङ्गार का चित्रण सर्वथा त्याग्य समझा था। देखना था कि सन्तों की यह प्रवृत्ति पुरुष निरुपेयोपासकों तक ही सीमित है अथवा स्त्री कवियों में भी पाई जाती है, यदि नहीं (जैसा कि हम प्रस्तुत उदाहरण में देखते हैं), तो क्यों? साथ ही लेखिका ने यदि सम्प्रदायों के आधार पर मध्ययुगीन स्त्री-कवियों का विभाजन किया होता, उनकी दार्शनिक भावभूमि की स्पष्ट किया होता, तथा पुरुष कवियों की तुलना में उनके अन्तर तथा मौलिकता को स्पष्ट शब्दों में सामने रखा होता तो सारी नीज अधिक सुन्दर और विश्लेषणात्मक होकर हमारे सामने आती, और हम हिन्दी साहित्य के अन्तर्गत स्त्रियों की विशिष्ट देन का मूल्यांकन ठीक ठीक कर पाते। जब पार्वती कहती है "बिस न राखै कामिनी पास" तो हम स्वभावतः जानना चाहते हैं कि क्या पुरुष कवियों और स्त्री कवियों की धारणाओं में कोई भेद नहीं था, क्या स्त्रियों ने धार्मिक काव्य के क्षेत्र में कोई नया परिन्देद नहीं जोड़ा?

एक बात सामग्री के सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। यद्यपि इस विषय की विशेषता के अभाव में बहुत अधिकारपूर्वक नहीं कहा जा सकता, किन्तु फिर भी ऐसा प्रतीत होता है कि लेखिका ने समस्त सामग्री का उपयोग नहीं कर पाया है। कबीर पंथी मारि जाता में, बाबरी सम्प्रदाय में तथा उदासी सम्प्रदाय में कुछ सत कवयित्रियाँ अवश्य रही होंगी। उदासी सम्प्रदाय की मुखना दासी का नाम तो प्रसिद्ध ही है और दादू की भी एक शिष्या का उल्लेख किया जाता है। इसी प्रकार सम्भवतः बृन्दावन के कृष्ण भक्त सम्प्रदायों में भी दीक्षित कुछ भक्त कवयित्रियाँ अवश्य रही होंगी। इस सम्बन्ध में और अधिक अनुसन्धान की आवश्यकता जान पड़ती है।

अन्त में एक शब्द 'नारी कवि', 'नारी की सामाजिक स्थिति' तथा 'नारी मान्य'—इन तीन वाक्यांशों के भेद को स्पष्ट करने के लिए कहना है। वास्तव में ये तीन अलग अलग अर्थ-व्यंजक अभिव्यक्तियाँ हैं; किन्तु अक्सर होता यह है लोग 'नारी' शब्द-मान को इन तीनों

में प्रयुक्त पाकर उन्हें एक ही अर्थ का बोधक समझ बैठते हैं और प्रायः एक आयतन से दूसरे में संक्रमण कर जाते हैं। कहने का तात्पर्य यह नहीं है कि यदि हमें 'नारी कवियों' अथवा 'नारी भावना' को देखना है तो उसमें भूमिका रूप में 'नारी की सामाजिक स्थिति' को नहीं देखेंगे। यह तो आवश्यक हो होगा; किन्तु 'नारी कवियों' पर विचार करते हुए साहित्यगत 'नारी-भावना' पर प्रकाश डालना असंगत सा है। प्रस्तुत पुस्तक के दूसरे परिच्छेद का शीर्षक है 'हिन्दी पूर्वकाल में नारी'। प्रसंगानुसार हम इस शीर्षक से यही अनुमान लगाते हैं कि हिन्दी में साहित्य सृजन प्रारम्भ होने से पूर्व साहित्य-रचना के क्षेत्र में नारी का क्या और कैसा हाथ था, इस परम्परा को लेखिका ने देखा होगा। किन्तु जब हम परिच्छेद के अन्तरंग में प्रवेश करते हैं तो लगता है कि लेखिका अपने विषय को भूलकर 'नारी-भावना' के आयतन में फिसल गई हैं और साथ ही श्रद्धा के समय से लेकर हर्ष के समय तक की नारी की सामाजिक स्थिति के ऊहापोह पर प्रकाश डालने लगी हैं। यह एक प्रकार से अप्रासंगिक ही है। अच्छा होता यदि लेखिका मीरा, सहजो, इन्द्रामती, ताज और प्रणीश्वराय की परम्परा को अपाला, घोषा, शीला, विज्जा, इन्दुलेखा, येरियो आदि की शृङ्खला से सूत्रबद्ध करने का प्रयास करती। मध्ययुगीन कवयित्रियों का अध्ययन होने के नाते समाज में नारी की स्थिति, उसके अधिकार तथा शिक्षा के अवकाश आदि पर प्रकाश डालना आवश्यक है। लेखिका ने इस विषय को तीन स्थलों पर उठाया है—प्रथम, तीसरे परिच्छेद के आरम्भ में, दूसरी बार तीसरे परिच्छेद के अन्त में और तीसरी बार सातवें परिच्छेद के आरम्भ में (यद्यपि अन्य स्थलों के समान यहाँ शीर्षक द्वारा निर्देश नहीं है)। कहना अत्युक्ति न होगी कि इन परिचयों में वाञ्छनीय गहराई तथा प्रमाणाँ की कमी है।

ऊपर जो कुछ कहा गया है उससे कृति का महत्त्व घटा हो ऐसी बात नहीं है। अत्यन्त रोचक ढंग से आलोचनात्मक दृष्टिकोण की सजगता के साथ रची गई यह कृति कठिन परिश्रम का फल होगी, इसमें सन्देह नहीं। इसके सभी अध्याय रोचकपूर्ण हैं तथा मर्मज्ञता के परिचायक हैं। लेखिका ने इस क्षेत्र को अपनी रोज का विषय बनाकर हिन्दी-साहित्य सत्तार के एक अभाव की पूर्ति की है।



राजेंद्र यादव, मोहन राकेश

निराशावादी यथार्थ
और कल की आशा

"यह पोट प्राउण्ड", अन्दुल समद ने हॉट भीचकर और घरजी पर तौर से हाथ पटकते हुए कहा—“सुहताओं और दुखियों की पनाहगाह है।”

१. लेखिका—डॉक्टर सावित्री सिन्हा, प्रकाशक—आत्माराम प्रसन्न सन्स, दिल्ली।

सच पूछा जाय तो यह एक वाक्य ही उपन्यास की कथा है, विषय है तथा समस्या है। देहली की जामा मस्जिद और किले के बीच में, अन्य आवाद इमारतों से घिरा यह मैदान भी उतना ही अवाहिज और फकीर है जितने इसमें रहने वाले, और इन दोनों को पहली, प्रश्न और समस्या का रूप देकर लेखक ने इस उपन्यास की सृष्टि की है। उपन्यास न कदकर इसे कुछ फकीरों के सस्मरण, मोंटे, प्रभाव और वर्णन कहा जाय, जो एक बगह इकट्ठे हो गए हैं—उपर यही सब परेड ग्राउण्ड के भौतिक रूप को बनाते हैं—यहाँ उसके साहित्यिक रूप को। यह साहित्यिक रूप समस्या और वस्तु-स्थिति की सत्यता के बावजूद भी उतना ही अनगढ़, असमतल और अनपिनिश है और किसी अच्छे उपन्यास के लिए 'कच्चा माल' सा लगता है। वह उपन्यास न होकर एक अच्छा रिपोर्टाज ही अधिक है।

परेड ग्राउण्ड में अपनी अपनी मोंपांडियों, जाटों या यों ही खुले आसमान के नीचे बसे मुसलमान फकीरों के विभिन्न परिवारों—अब्दुल समद, बमाल, मरियम, इब्राहीम, भुनियाँ—में कौशल धुलता मिलता है—उन्से बातें करता है और सदानुभूति रखता है। यह सभी जगह इतना निर्बाध और निरिरोध घूमता है; जिससे चाहे उससे ऐसे मिलता है जैसे वह सशरीर व्यक्ति न होकर एक छाया मान है (उपन्यास से ही कोई नाम लेना हो तो कहा जा सकता है, प्रेत है)। बहुत सम्भव है उसे इब्राहीम जैसे किसी 'पौर' से ऐसी 'सिद्धि' मिल गई हो। "भुनियाँ, अब्दुल समद, उसका साथी और बड़ी धी सब घुमारवें हैं। समस्त उनकी उपेक्षा करता है 'कोई उन्हें समझने सूझने की कोशिश नहीं करता।' और कौशल वह दिमाग है जो इन्हें समझने के लिए मेंढराता है।

समाज के कुछ अंगों ने काम करना बन्द कर दिया है, उनमें से एक अंग यह भी है—वह पक्षाघात प्रस्तुत अंग है। वह करता कुछ नहीं है—लेकिन इस परेडगीरिता के अस्तित्व को दुश्मनों और चमत्कारों से बनाये रखना चाहता है—'परेड ग्राउण्ड' इस समस्या की और बौद्धिक एपोक है, निष्क्रिय सदानुभूति अर्थात् उत्तरहीन प्रश्न है, जो दृश्य का चिन्तन बनकर रह गया है। फलस्वरूप फकीर कैसे खाते, रहते, बातें करते या लड़ते हैं—इन सभी के अच्छे, सच्चे और ईमानदार 'स्टिल' के अतिरिक्त को भी कुछ है वह ऊपर से लपेटे हुए डोरे या गिलाफ की तरह ही है। हो सकता है दोनों ही एक ही समस्या के दो रूप हों और दोनों अपनी अपनी जगह सच हों—लेकिन एक दूसरे के बीच में इतना अन्तराल है कि बहुत से लोगों को तो शायद यह विश्वास ही न आए कि वे सगे भाई भी हैं। यह कलाहीनता जितनी रहकर की असफलता है—उतनी ही आश के समाजद्रव्य लेखक की निराशा भी। वह ईमानदार भी है और आशानायी भी, लेकिन ईमानदारी उसे प्रकृतिवादी बना देती है, वह दृश्यों का फोटोग्राफ बनकर रह जाता है, दूसरी ओर आशावाद उसे उपदेशक और 'प्रोफेट' बना डालता है। यह 'गैप' या अन्तराल आश के दर लेखक में प्रायः मिल जाता है—उस समय लगता है कि क्या सचमुच आश के उपन्यासकार की दृष्टि और सृष्टि प्रेमचन्द की 'आश्वयवादी' रचनाओं से आगे नहीं बढ़ी? उपन्यासकार का 'शिवनेत्र' केवल भविष्य को ही देख पाता है—भूत, भविष्य और वर्तमान के स्वामिनि, वैज्ञानिक कर्म को क्यों नहीं अपनी तीव्र किशोरों से प्रकाश में ला पाता? शिवनेत्र की मर्मभेदी दृष्टि, तीव्रता और शक्ति में हमें अविश्वास नहीं है—लेकिन उसकी व्यापकता अभी पकड़ में नहीं आ पाई है। वह एक निगाह में वर्तमान को देखती है और उसके सूक्ष्म से-

सूक्ष्म रंगरेशों को 'एनलाज' कर देती है, दूसरी निगाह में भविष्य पर जा पड़ती है।
 बलावादियों को छोड़ दिया जाय तो ऐसा लगता है कि नागाजुन को छोड़कर परेड ग्रान्थड
 की असफलता आज के हर लेखक की सीमा है।
 भाषा के मामले में श्री रहवर प्रशसा और छूट देना के इसलिए अधिकारी हैं कि उर्दू
 से हिन्दी में आये हैं।

यह हरिशंकर पारसाई का पहला कहानी संग्रह है। संग्रह की अधिकांश कहानियाँ निम्न मध्यम वर्ग
 के जीवन को लेकर लिखी गई हैं। कुछ कहानियाँ प्रतीकात्मक हैं। भूमिका में लेखक ने कहा है
 कि उसने मनुष्य को कैसे हँसते और रोते देखा है, ऐसे ही अपनी कहानियों में चित्रित किया है।
 परन्तु कहानियों को पढ़कर ऐसा प्रतीत होता है कि उसने मनुष्य को केवल रोते देखा है, हँसते
 नहीं देखा। हाँ, मनुष्य की परिस्थितियों के वैषम्य में उसने पशु को हँसते देखा है। उसे उसने
 अपने वर्ग के मनुष्य से अधिक सशक्त और प्रसन्न पाया है—यहाँ तक कि उसके प्रति वह उस वर्ग
 के मनुष्य की स्वार्थी जगाना चाहता है। 'मैं नरक से बोल रहा हूँ' शीर्षक कहानी में इस भाव
 की सुन्दर अभिव्यक्ति हुई है। परन्तु न जाने क्यों लेखक ने जगह जगह इस भाव की दोहराना
 उचित समझा है। इसमें जहाँ पुनरुक्ति दोष दिखाई देता है, वहाँ साथ ही लेखक की अपरिपक्वता
 का आभास भी मिलता है।

प्रभाव की दृष्टि से इस संग्रह की सबसे सफल कहानी है - 'सेवा का शौक'। इस
 कहानी का मुख्य पात्र है एक सोलह सत्रह वर्ष का बाल नवयुवक, जिसे मैट्रिक करते ही एक गाय
 के स्कूल की मास्टरी करनी पड़ती है। अपनी निर्धनता और उससे उत्पन्न हीनमन्यता से दवा
 यह अफासलप्रौढ़ शिक्षक, अपने वय की अपेक्षाओं को दबाये हुए, किसी तरह इस कार्य का निर्वहण
 किये जाता है। पारिवारिक परिस्थितियों उसकी विवशता बनकर उसे घेरे हुए हैं। ऐसे में एक
 शिक्षा शास्त्री, जो उस स्कूल के सचालक के सम्बन्धी हैं, वहाँ आते हैं और स्कूल का निरीक्षण
 करते हैं। उन्हें उसकी पढ़ाने की शैली पसन्द नहीं आती। वे चाहते हैं कि वह शिक्षा शास्त्र की
 अपेक्षाओं के अनुसार प्रसन्न भाव से बच्चों को पढ़ाया करे। और जब इस दृष्टि से उसकी परीक्षा
 होने लगती है, तो वह पढ़ाते पढ़ाते रो देता है। कहानी की अन्तिम तीन पक्तियों में प्रन्ट
 की गई माधुरता कहानी के प्रभाव में कुछ बाधा डालती है। अच्छा होता यदि लेखक इन
 पक्तियों को लिखने के मोह का संवरण कर सका होता।

इस संग्रह की दूसरी सफल कहानी है—'भीतर का घाव', यद्यपि कहानी के वस्तु संप्रदान
 में कुछ शिथिलता आ गई है। कहानी का केन्द्रबिन्दु यही है जो अशक के एकाकी नाटक 'लक्ष्मी
 का स्वागत' का है। फिर भी कहानी हृदय स्पर्शी है और कहानी की अन्तिम पक्ति में एक आवेश
 है, जो हृदय पर चोट करता है। निम्न मध्यवर्गीय नैतिकता का जो कुरूप चित्र इस कहानी में
 निया गया है, वह इतना परिचित है कि उसके पुनः सामने आने पर 'पुनः' का भाव गौण हो
 जाता है और उसकी कुरूपता की ही छाप मस्तिष्क पर रह जाती है।

कुछ कहानियों में लेखक ने शैली के नये प्रयोग किये हैं। इन कहानियों में शैली का

है जिसमें सन्तों की बानियों और विचार-रत्नों को बहुत ही सँजोकर रखा गया है। भूमिका में सन्त-काव्य की विभिन्न प्रवृत्तियों पर विचार किया गया है। विद्वान् आलोचक ने इस खण्ड में अपने विचारों का प्रकाशन 'काव्य परिचय', 'हिन्दी-काव्य धारा', 'सन्त-परम्परा', 'सन्त-मत', 'सन्त-साहित्य', 'सन्त काव्य', 'काव्य का आदर्श', 'रहस्यवाद', 'दाम्पत्य भाव', 'रस', 'अलंकार' 'उलटवामी', 'प्रकृति-चित्रण', 'संगीत-प्रेम', 'छन्द प्रयोग', 'भाषा' आदि शीर्षकों के अन्तर्गत किया है। इन शीर्षकों के अन्तर्गत आलोचक ने सन्त-काव्य की विभिन्न प्रवृत्तियों और विशेषताओं की ओर पाठकों का ध्यान आकर्षित किया है। लेखक का विशेष ध्यान संगृहीत पद्यों के सौन्दर्य और रचना-पद्धति पर केन्द्रित है। इस प्रसंग में ऐसे उदाहरणों के द्वारा स्मृत का समर्थन भी किया गया है, जिनका साहित्यिक दृष्टि से मूल्यवान् किया जाता है। इस विवेचन से आलोचक का एक ही मत प्रतिपादित होता है कि "सन्तों के अनुसार निरिक्ता काव्य के आदर्श, उनके संगीत-प्रेम, उनके द्वारा प्रयुक्त छन्दों की विविधता तथा उनकी भाषा के घट्टरंगे प्रेमपत्र की भी चर्चा की गई है और यह दिखलाया गया है कि किस प्रकार से वे इन सभी बातों के प्रति प्रायः बढ़ामीन-से रहते आए हैं। काव्य के स्वरूप से कहीं अधिक ध्यान उन्होंने उनके विषय की ओर ही दिया था और इससे भी सदा अपने व्यक्तिगत रंग में ही रँगकर दिखलाया।" इस प्रसंग के अन्तर्गत सन्त कवियों के काव्य-वहिरा पर भी गम्भीरता के साथ विचार किया गया है। लेखक ने इन बानियों में सन्निहित सौन्दर्य, माधुर्य और मर्म-स्पर्शां उक्तियों को अनुभूति की कसौटी पर कसकर उन्हें समाज और धर्म के लिए समान रूप से उपयोगी प्रमाणित किया है। इस विषय में आलोचक का मत निष्कर्ष के रूप में पटनीय होगा। "वास्तव में सन्त लोग साहित्यिक नहीं थे और न उनकी रचनाओं को साहित्यिक मानदण्ड के अनुसार परखना ही उचित है। उनकी भाषा में व्याकरण-सम्बन्धी अनेक दोष मिल सकते हैं और उनके पद्यों में छन्दोविषम का पालन बहुत कम पाया जा सकता है। उनके साधना-सम्बन्धी विवरणों में नीरस पंक्तियों की ही भरमार दीज पड़ेगी और उनके उपदेशों में भी कोई आकर्षण नहीं जान पड़ेगा।" इन पंक्तियों को पढ़ जाने के बाद पाठकों को यह भी नहीं भूलना चाहिए कि यह स्थिति सभी सन्तों के साहित्य की नहीं है। सुन्दरदास सन्त-काव्य के श्रेष्ठ कवि हैं, गरीबदास और चरनदास के विषय में यही कह सकते हैं। दादू को भी सरलता के साथ इसी श्रेणी में गिना जा सकता है। इनके काव्य में दोष नहीं के बराबर हैं। सन्तों में बहुत से ऐसे कवि हैं जिनका साहित्य अदालत मक्कों की स्मरण-शक्ति पर ही कीर्तन प्राप्त करता रहा है। इस दशा में छन्दोमग्न, भाषा की अनेकरूपता और व्याकरण-विषयक भूलों के लिए ये सन्त कवि ही पूर्णतया उत्तरदायी नहीं हैं। सच तो यह है कि उन्होंने काव्य की रचना सन्देश-प्रसार के लिए की थी, 'वशसेऽर्चकृते' आदि लक्ष्यों से प्रेरित होकर नहीं। संगीत-प्रेम आदि की दृष्टि से सन्तों के साहित्य का अध्ययन शायद हिन्दी में सर्वप्रथम चतुर्वेदी जी द्वारा सम्पन्न हुआ है। सन्तों का रहस्यवाद बड़ा दुरुह नियम बना दिया गया है, यद्यपि वह था नहीं। रहस्यवाद की परिभाषाओं को आलोचकों ने और भी दुरुह और रहस्यपूर्ण बना दिया है। चतुर्वेदीजी ने अपनी मुलम्मी हुई विचार-धारा और सुसंस्कृत चिन्तन के कारण इसे बहुत सरल स्वरूप प्रदान किया है। मेरी दृष्टि से इस भूमिका-खण्ड का सबसे रोचक और महत्वपूर्ण परिच्छेद है सन्तों की 'दाम्पत्य-भाषना'। दाम्पत्य-भाव सन्तों का सबसे प्रिय प्रतीक था। इस

प्रतीक का प्रयोग बड़ा प्राचीन है। उपनिषदों में भी इसके उदाहरणों का उल्लेख मिलता है। सन्तों में इसका प्रयोग सूफी प्रभाव का द्योतक है। प्रभावित होने हुए भी उनमें अपनी मौलिकता थी और उनमें भेद था। इस भेद को चतुर्वेदीजी ने बड़े स्पष्ट रूप से पृष्ठ उनसठ पर अंकित किया है। इसी प्रकार का सूक्ष्म चिन्तन 'रस' उपशोर्षक के अन्तर्गत उपलब्ध होता है।

भूमिका खण्ड से आलोचक की सुस्पष्ट चिन्तन-धारा, सूक्ष्म पर्यालोचन और बात की तह तक पहुँचने की प्रवृत्ति का ज्ञान हो जाता है। भाषा प्रसंगों और विषयों के उपयुक्त है। सन्तों की पद्धति एवं सन्त-काव्य को समझने में प्रस्तुत ग्रन्थ की भूमिका सहायक होगी। सन्तों की भाषा पर आलोचक ने बहुत सन्देश में अपने मत को प्रकट किया है। कहना न होगा कि यह विषय विस्तार की अपेक्षा रखता है।

समग्र-खण्ड में सन्त काव्य के सड़सठ कवियों की गानियाँ और पद संग्रहीत हैं। इस संग्रह का काल विभाजन चार युगों में किया गया है। प्रथम युग स० १२०० से १५५० तक माना गया है। इसका नामकरण प्रारम्भिक युग है। इसके प्रमुख कवि हैं नामदेव, पीपा, रामानन्द, कबीर, रैदास, कमाल, घन्ना, त्रिलोचन, सेन आदि। उल्लेखनीय बात इस प्रसंग में यह है कि कमाल, रैदास, वेणी, रामानन्द तथा सेन नाई आदि की रचनाएँ सामान्यतया कहीं उपलब्ध नहीं होती हैं। रामानन्द के सम्बन्ध में श्रयोध्या और फैजाबाद जिलों के अनेक मठों से कुछ छंद सुने और पाये जाते हैं। पर उनकी प्रामाणिकता कैसे सिद्ध की जाय? रामानन्द की रचनाओं के सङ्ग्रह ही वेणी, सेन, घन्ना आदि की रचनाएँ हैं जिन पर हमारा मन जमकर नहीं बैठता है। लेकिन प्रसन्नता की बात है कि चतुर्वेदीजी ने बड़े परिश्रम से उक्त कवियों की रचनाएँ संग्रहीत की हैं। यदि 'भूमिका' में इन कवियों की रचनाओं की प्रामाणिकता पर भी विचार हो जाता तो और अच्छा होता। संग्रह का द्वितीय युग है सवत् १५५० से १७०० तक, जिसका नामकरण मध्ययुग (पूर्वार्द्ध) हुआ है। शेर फरीद, गुरु अङ्गद, अमरदास जी, रामदास जी, बाबरीसाहिब, आनन्दघन, गुरु तेगनहादुर, हरिदास, अर्जुनदेव, मल्लूदास इस युग के उज्ज्वल रत्न हैं। इन सभी कवियों की रचनाएँ अन्यत्र प्रकाशित और संग्रहीत हैं। पर चतुर्वेदी जी को इस बात का श्रेय है कि इसमें उन्होंने प्रत्येक कवि की श्रेष्ठ सात्वियों का सकलन कर दिया है जो कवियों की आत्मा पहचानने में सहायक होती हैं। साथ ही विषय की दृष्टि से सकलन वैज्ञानिक और प्रत्येक दिशा में प्रकाश फैलाने वाला है। मध्ययुग का उत्तरार्द्ध स० १७००-१८५० तक है। यह सन्त काव्य का तृतीय युग है जिसके बाबालाल, तुरसीदास, रजबदास, गुरु गोविन्दसिंह, मिनाराम, रामचरम, आदि कवियों की रचनाएँ बड़ी कठिनाई से उपलब्ध होती हैं। चतुर्वेदीजी ने इनका सकलन मौलिक आधारों से किया है। इसके लिए उन्हें कितना मटकना पड़ा होगा यह केवल अनुमान से ही जाना जा सकता है। इन कवियों को सामने लाने का आवश्यक कार्य इस ग्रन्थ द्वारा सम्पन्न हुआ। ग्रन्थ का अन्तिम और चतुर्थ काल है आधुनिक युग, जिसका प्रारम्भ स० १८५० से होता है। इसमें भी कुछ ऐसे कवि हैं, जिनकी रचनाएँ पहली बार हमारे सामने प्रामाणिक रूप से आ रही हैं, उदाहरणार्थ रामरत्नदास, निरञ्जलदास तथा सन्त सल्लिराम आदि। इस युग की सूची अत्यन्त संक्षिप्त है। आशा है भविष्य में यह सकलन और भी अधिक घनी बनेगा। इस संग्रह के विषय में चतुर्वेदीजी का कथन है कि "सन्त परम्परा के अन्तर्गत साधारणतः वे ही सन्त सम्मिलित किये जाते हैं, जिन्होंने कबीर साहब अथवा उनके किसी अनुयायी को अपना

प्रथ-प्रदर्शक माना है और उनमें ऐसे अन्य सन्तों की भी गणना कर ली जाती है जिन्होंने उनके द्वारा स्वीकृत सिद्धान्तों को किसी-न-किसी रूप में अपनाया। इसके सिवाय उसमें कभी कभी ऐसे महात्माओं को भी स्थान दिया जाता है जो सूफी, वेदान्ती, सगुणोपासक, जैन वा नाथपन्थी सन्तके जाते हुए भी, अपने विचार स्वातन्त्र्य एवं निरपेक्ष व्यवहार के कारण सन्तदत्त माने जाते हैं। इस संग्रह में ऐसे सभी प्रकार के सन्तों की कुछ-न-कुछ यानियों संग्रहीत हैं। इनका वर्गीकरण भिन्न-भिन्न युगों के आधार पर किया गया है और प्रत्येक युग की प्रवृत्ति-विशेष का परिचय देने के लिए उसके पहले सामान्य परिचय जोड़ा दिया गया है।^१ इसमें सन्देह नहीं है कि संग्रह बड़े परिश्रम के साथ किया गया है और इतना सुन्दर सन्त काव्य संग्रह अभी तक हिन्दी में सम्पादित नहीं हुआ। अनर्घ चतुर्वेदीजी धन्यवाद और बधाई के पात्र हैं।^२



मोतीसिंह

शिक्षा, साहित्य और जीवन

विनोबा का जीवन दर्शन आज के विभिन्न सघर्षों और विह्वलियों से आक्रान्त मनुष्य के लिए एक नया सन्देश है। उस सन्देश में अपूर्व स्फूर्ति और प्रेरणा है जो केवल कोरे उपदेशक में नहीं होती, क्योंकि विनोबा ने जिस सत्य और दर्शन की स्थापना की है उसे उन्होंने जीवन से, उसके अनुभूत प्रत्यक्ष ज्ञान और चिन्तन से पाया है। इसीसे उनकी वाणी और लेखनी में आस्था, विश्वास (conviction) और अधिकार (authority) ध्वनित होती हैं। उनका जीवन-दर्शन है—मनुष्य में पुरुषार्थ का तेज जगाना, व्यक्ति में समष्टि की चेतना पैदा करना और जीवन से बढ़ते हुए पार्थक्य को समाप्त करके उसके प्रति सच्ची निष्ठा और प्रेम पैदा करना। शिक्षा, समाज दर्शन, काव्य, अर्थ शास्त्र सभी की परीक्षा करते हुए वे मूल रूप से इन्हीं सिद्धान्तों को लागू करते हैं। “जिन्दगी की जिम्मेदारी कौई ढावना चीज नहीं है। वह आनन्द से ओत प्रोत है।” “जिन्दगी की जिम्मेदारी का भान होने से अगर जीवन कुम्हछाता हो तो फिर वह जीवन-वस्तु ही रहने लायक नहीं है।” इसी आधार पर शिक्षण व्यवस्था का दूसरी प्रकार की योजना बनाने की सलाह वे देते हैं। “शिक्षा कर्तव्य कर्म का आनुपंगिक फल है।” ऐसी ही शिक्षा से आज के जीवन में व्याप्त असन्तुलन, एकाग्रता और व्यवहारहीनता दूर हो सकती है। इसी को वे कहते हैं : “अविरोध वृत्ति से शरीर यात्रा करना मनुष्य का प्रथम कर्तव्य है।” अर्थात् जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में सामंजस्य स्थापित करना ही शिक्षा का उद्देश्य होना चाहिए। इसीलिए वे कहते हैं कि घर, पाठशाला और समाज तीनों को आधार बनाकर बालकों के चरित्र और विचार का निर्माण होना चाहिए। “मनुष्य घर में जीता है और मदरसे में विचार सीखता है, इसलिए जीवन और विचार का मेल नहीं बैठता। उपाय इसका यह है कि एक ओर से

घर में मदरसे का प्रवेश होना चाहिए और दूसरी ओर से मदरसे में घर घुसना चाहिए। समाज-शास्त्र को चाहिए कि शालीन हठमय निर्माण को और शिक्षण-शास्त्र को चाहिए कि कौटुम्बिक पाठशाला स्थापित करे।" ऐसे ही शिक्षा हमारे देश की बेकारी, असंगति और बनावट को दूर कर सकती है। गांधीजी की शिक्षा-पद्धति ने इसी का निर्देश किया था जो वैयक्तिक-शिक्षा, वर्गा-योजना आदि भिन्न-भिन्न नामों से अभिहित हुई। रूपो, स्पेन्सर, हरवर्ट, पास्टेलाजी, माण्टेसरी और दिवी आदि ने बड़ी बड़ी व्याख्याएँ की हैं और वे उपयोगी भी हैं किन्तु उसमें इस देश के काल, परिस्थिति और आवश्यकता पर ध्यान नहीं दिया जा सका है। शिक्षा 'कर्त्तव्य कर्म का अनुपंगिक है' इसका सीधा तात्पर्य यही है कि देश और समाज की आवश्यकता को देखते हुए जो कारणीय है, उसी दिशा में शिक्षा की नियोजना होनी चाहिए। शिक्षण का कार्य 'तेजस्वी विद्या' का अर्जन करना है। उस तेजस्वी विद्या से "आय निजाधार बनै, निराधार न रहै।" जो हमारे पुत्रपार्थ को उद्दीप्त करे, वही विद्या अपेक्षित है। "बाल को यह होना है जो बलवान है, जो मानता है कि यह सारी दुनिया मेरे हाथ में तिही-जैसी है, उसकी जो भी चीज मैं बनाना चाहूँगा, बना लूँगा।" इसीलिए शिक्षा और जीवन से परिश्रम की उपादेयता पर बराबर ही विनोबाजी ने जोर दिया है। परिश्रम में उत्साह और लगन रखना ही पुत्रपार्थ और तेजस्वित्ता है। इससे भागना फायरता है। प्रतिभा का बीज, व्यक्तित्व का प्रस्फुरण ऐसे ही स्वेच्छा भ्रम से होता है। "श्रीकृष्ण वचन में हाथों से काम करता था, मेहनत-मजदूरी करता था, इसी-लिए गीता में इसकी स्वतन्त्र प्रतिभा का दर्शन हमें होता है। हमें डेर-को-डेर विद्या हासिल नहीं करनी है, तेजस्वी विद्या हासिल करनी है।"

शिक्षा विनोबाजी के लिए एक सामाजिक समस्या है और उसीके अनुबन्ध में उन्होंने अपने विचार व्यक्त किये हैं। उनका सामाजिक दर्शन भ्रम की समानता और परिणामस्वरूप व्यक्ति की समता पर आधारित है। "मनोज्ञ यह कि हर एक उपयुक्त परिश्रम का नैतिक, सामाजिक और आर्थिक मूल्य एक ही है। इस प्राचीन धर्म का आचरण तो हमने किया नहीं, पर एक बड़े भारी शूद्र-धर्म का निर्माण कर दिया।" इस प्रकार सामाजिक तथा आर्थिक समता पर आधारित समाज रचना ही उनका जीवन-दर्शन है।

विनोबाजी की विचार सरणी जीवन के सूक्ष्म निरीक्षण से प्रादुर्भूत है। वह सभी सन्तों की तरह पुस्तकीय ज्ञान को अनावश्यक मानते हैं और ज्ञान को जीवन में ढूँढ़ने का बराबर उपदेश देते हैं। "सुस्तक में अर्थ नहीं रहता, अर्थ सृष्टि में रहता है।" जीवन से ही सत्य को ग्रहण करने का आग्रह इतना प्रबल है कि कभी-कभी आलोच के स्वर में विनोबाजी इसकी महत्ता समझते हैं। ".....जहाँ सम्मय हो, पोथी में आँखें न गढ़ाना, या कहिए आँखों में पोथी न गढ़ाना" यह सत्यवेदन की पहली धारा है। शीशी को हम रोगी शरीर का चिह्न मानते हैं। पोथी को भी—फिर वह सांसारिक पोथी हो, चाहे पारमार्थिक पोथी हो—रोगी मन का चिह्न मानना चाहिए।"

साहित्य और कला के सम्बन्ध में भी इसी प्रकार विनोबाजी के विचार स्पष्ट और प्रखर हैं। साहित्य का उद्देश्य सत्य की अभिव्यक्ति और समाज तथा राष्ट्र की मंगल-साधना है। इसी से साहित्य में शैली-साधना और अलंकरण विधान के वे विरोधी हैं, क्योंकि वे कहते हैं कि "इन नौली भर्त्ता ने राष्ट्र के शील की हत्या का दण्डोग शुरू किया है।" उनकी दृष्टि में सच्चा

कवि और कलाकार वही हो सकता है जो 'मन का माझिक' है। "जिसने मन नहीं जीता वह ईश्वर की सृष्टि का रहस्य नहीं समझ सकता। सृष्टि का ही नाम काव्य है।" "कवि में 'लोक हृदय को सपावत् समझावित' करने का सामर्थ्य होना चाहिए।" इसके लिए उसे सत्य-द्रष्टा होना पड़ेगा। उस सत्य को पाने के लिए उसे जीवन पर दृष्टि डालनी होगी, उसे 'अध्यक्ष' बनना पड़ेगा अर्थात् उसकी दृष्टि समग्र विश्व पर होनी चाहिए, तब वह अपने साहित्य में अन्तः और बाह्य जगत में पूर्ण संगति ला सकेगा। सुक्रांत की तरह इन्होंने भी काव्य को अपने में कोई महत्त्व नहीं दिया है। वह उसी अनुपात से मन्त्रपूर्ण है जिसमें वह जीवन के सत्य का उद्घाटन करता है। यह सत्य ही भिन्न भगल का पर्याय है।

विनोबाजी के विचारों को थोड़े में व्यक्त करने और कहने में कठिनाई है, क्योंकि उनकी अन्तर्दृष्टि इतनी पैनी और सत्य की पकड़ ऐसी अचूक है जो उनके प्रत्येक वाक्य और शब्द को आहत किये है। शब्द की मित-ययता और अर्थ की गहनता का अपूर्व संयोग विनोबाजी की शैली में है। नित्य जीवन के व्यापार में ही उन्होंने बड़े से बड़े सत्य को देखा है और इसी से उनके कथन में समस्कार के साथ ही प्रमासोत्पन्न की अपूर्व क्षमता है।

विनोबाजी मूलतः अन्तःशुद्धि और बहिष्कार पर जोर देते हैं। नये समाज की रचना में इसकी उपयोगिता सर्वमान्य है। किंतु भौतिक और आध्यात्मिक शक्तियों के परस्परानलम्बन की ओर उन्होंने ध्यान नहीं दिया है। नये समाज की भौतिक परिस्थितियों के बदलने के साथ ही हमारे स्वकारों और विचारों को उन्नत बनाने का प्रयास किया जायगा तो सफलता शीघ्र और अवश्य होगी, अन्यथा विनोबाजी का दर्शन सत्य और संपूर्ण रहते हुए भी व्यावहारिक नहीं बन पायगा। विनोबाजी के प्रयास की सराहना और उनके दर्शन की स्वीकार करते हुए भी इतना नम्र निवेदन आवश्यक है।



प्रभुदयाल मीतल

भूषण का जीवन-वृत्त और साहित्य

हिन्दी चेत के विस्तार और दिग्गजों की सख्या वृद्धि के साथ ही साथ हिन्दी कवियों के जीवन वृत्तांत और उनकी वृत्तियों के आलोचनात्मक अध्ययन की प्रवृत्ति भी बढ़ती जा रही है। प्रस्तुत पुस्तक इसी उद्देश्य से प्रकाशित की गई है। इसके लेखक हिन्दी के पुराने साहित्यकार श्री मंगीरामप्रसाद दीक्षित हैं, जो गिज़ने पन्नीस तीस बरों से भूषण सम्बन्धी शोध कर रहे हैं। उन्होंने भूषण सम्बन्धी प्रचलित मायताओं के निरुद्ध कई नवीन तथ्य प्रमाणित किये हैं और भूषण के काव्य का नये दृष्टिकोण से मूल्यांकन किया है। प्रस्तुत पुस्तक एक अधिकारी विद्वान् की वृत्ति है। इसमें जीवनी, रचना, आलोचना और समग्र नामक चार खण्ड हैं। पुस्तक की आरम्भिक 'अवनयिमा' में प्राचीन साहित्य में वीर काव्य का अभाव, वीरगाथा-काव्य की

१. छेसक—विनोबा भावे, प्रकाशक—सत्य साहित्य मण्डल, दिल्ली।

निरर्थकता और भूपण के काय की पृष्ठभूमि पर ऐतिहासिक विवेचन द्वारा विचार किया गया है। पुस्तक का प्रथम 'जीवनी सार' लेखक-वृत्त अनेक वर्षों की शोध पर आधारित होने के कारण महत्त्वपूर्ण है। इसमें लेखक के अधिकतर वे ही विचार हैं, जिन्हें वे अपने कई लेखों और 'भूपण-विमर्श' नामक ग्रन्थ में अन्त से अन्त तक पन्द्रह वर्ष पूर्व प्रकट कर चुके थे। यद्यपि ये विचार पुराने हैं, तथापि उनके द्वारा भूपण सम्बन्धी कई प्रचलित किंवदन्तियों का ठोस प्रमाणों द्वारा खण्डन होने के कारण उनका अब भी उतना ही महत्त्व है, जितना पन्द्रह वर्ष पूर्व था। भूपण के विषय में यह किंवदन्ती बड़ी प्रसिद्ध है कि वे औरंगजेब की हिन्दू-विरोधी नीति के प्रतिकार के लिए शिवाजी महाराज के पास गये थे और उनको अपना सुप्रसिद्ध कवित—'इन्द्र जिमि जंम पर "त्यो मलेच्छ बंस पर सेर सिराज है"—सुनाया था। इस कवित के कारण वे शिवाजी से पुरस्कृत हुए थे और उनके दरबार में रहकर उन्होंने अपने प्रख्यात ग्रन्थ 'शिराज भूपण' की रचना की थी। दीक्षितजी का मत है कि भूपण का जन्म शिवाजी की मृत्यु के एक वर्ष पश्चात् सं० १७३८ में हुआ था, अतः उनका शिवाजी से मेल करना और उनके आश्रय में रहना अशुभवपूर्ण कथन है। भूपण शिवाजी के पौत्र शाहू महाराज के समकालीन थे और उनको ही उन्होंने अपना यह कवित सुनाया था। वे शाहू महाराज से ही पुरस्कृत हुए थे और उन्हींके आश्रय में उन्होंने सितारा नगर में 'शिवराज भूपण' की रचना सं० १७७३ में की थी। अपने इस मान्ति-कारी मत के समर्थन में दीक्षितजी का सबसे बड़ा तर्क यह है कि भूपण के जितने आश्रयदाताओं के नाम प्रसिद्ध हैं, उनमें से छत्रसाल के अतिरिक्त अन्य सभी शिवाजी महाराज के परवर्ती थे। उन्होंने सन्त तुकाराम के एक पत्र का भी हवाला दिया है, जिसमें भूपण को शाहूजी का आश्रित कवि लिखा गया है। 'शिवराज भूपण' के छन्द सं० २८ से ज्ञात होता है कि चिनकूट-नरेश हृदयराम ने उनको 'भूपण' की उपाधि दी थी। इससे यह प्रकट है कि भूपण उनका नाम नहीं था। उनका वास्तविक नाम क्या था, इसके उत्तर में कई विद्वानों ने अपने अनुमान उल्लिखित किए हैं। पं० बदरीदत्त पाडे वृत्त कुमायूँ के इतिहास में वर्णित एक प्रसंग के आधार पर दीक्षित जी का मत है कि भूपण का मूल नाम 'मनिराम' था। प्रचलित मान्यता के अनुसार भूपण के तीन भाई थे—चिन्तामणि, मतिराम और नीलकण्ठ; किन्तु दीक्षितजी का मत है कि चिन्तामणि ही भूपण के सहोदर भाई थे, मतिराम और नीलकण्ठ नहीं। मतिराम तो उनके सहोदरी भी नहीं थे, किन्तु वे उनके समकालीन और घनिष्ठ मित्र अवश्य थे। सम्मन है, मामा-फूफा के माते भाई भी हैं। दीक्षित जी के मतानुसार भूपण का जन्म-स्थान बनपुर था, जहाँ पर वे सं० १७५८ तक—अपनी २० वर्ष की अवस्था तक—रहे थे। इसके पश्चात् वे गिरिगमपुर (तिकमा-पुर, जिला बानपुर जाकर बस गए थे। भूपण के जीवन-वृत्तान्त की इस शोध के कार्य से दीक्षित जी को कई लम्बी यात्राएँ करनी पड़ी थीं, इन यात्राओं में उन्होंने जिन प्राचीन प्रमाणों का संग्रह किया था, उनके अध्ययन और अनुसन्धान के अनन्तर उन्होंने अपना मत निश्चित किया है; अतः इस खण्ड की सामग्री महत्त्वपूर्ण है, इसमें सन्देह नहीं।

द्वितीय रचना-सार पहले राख डी अपेक्षा बहुत छोटा है। इसमें केवल दो परिच्छेद हैं, जिनके शीर्षक हैं रचनाओं की विचार-धारा और कुटुम्ब कविताएँ। भूपण-वृत्त दो ग्रन्थ 'शिवा-बावनी' और 'शिवराज भूपण' प्रसिद्ध हैं। इनके अतिरिक्त 'भूपण हजारा', 'भूपण उल्लास' और 'दूषण उल्लास' भी उनके ग्रन्थ कहे जाते हैं, किन्तु ये अब तक उपलब्ध नहीं हुए हैं। भूपण के दोनो

उपलब्ध ग्रन्थ वीर-रस के हैं, किन्तु उनके रचे हुए शृङ्गार रस के कुछ छन्द भी प्राप्त हुए हैं। डॉ० पीताम्बरदत्त बटव्याल ने भूषण-कृत शृङ्गार रस के अनेक छन्द खोजकर प्रकाशित कराये थे। इन छन्दों में अधिकांश नायिका भेद से सम्बन्धित हैं। ऐसा अनुमान होता है कि अपने अग्रज चित्तमणि के अनुकरण पर उन्होंने आरम्भ में शृङ्गार रस के छन्दों की रचना की थी, बाद में औरंगजेब के आत्माचाराँ से उनमें वीर रस के छन्द रचने की प्रेरणा प्राप्त हुई। इस सन्दर्भ में दीक्षित जी ने भूषण के काव्य की आलोचना ही की है, जो वस्तुतः तृतीय खण्ड का विषय है। इस खण्ड की पृथक् रचने की आवश्यकता नहीं थी। इसकी सामग्री सरलतापूर्वक तृतीय खण्ड में मिलाई जा सकती थी।

तृतीय आलोचना खण्ड सबसे बड़ा है। इसमें भूषण के काव्य की विस्तृत आलोचना की गई है। 'शिवराज भूषण' का निर्माण काल अधिकांश लेखकों ने स० १७३० वि० माना है, किन्तु दीक्षितजी ने इस ग्रन्थ के अंत साक्ष्य से ही यह सिद्ध किया है कि इसमें वर्णित अधिकांश घटनाएँ स० १७३० के पश्चात् की हैं, अतः इसका निर्माण काल उक्त अवत के बाद का होना चाहिए। टीक्षितजी के मतानुसार इसकी रचना स० १७७३ वि० में हुई थी। 'शिवा बावनी' की रचना 'शिवराज भूषण' से पूर्व की है, इसमें मतभेद नहीं है। इस सन्दर्भ में विभिन्न शीर्षकों के अन्तर्गत भूषण के काव्य की विस्तृत आलोचना की गई है।

भूषण कवि उस काल में हुए, जो हिन्दी साहित्य के इतिहास में 'रीति काल' के नाम से प्रसिद्ध है। उस काल के कवियों ने शृङ्गार रस की रचनाएँ रीतिबद्ध मुक्तक काव्य के रूप में की हैं। भूषण ने अपने काल की धारा के विरुद्ध अपना काव्य वीर रस में तो लिखा, किन्तु उसका स्वरूप उन्होंने भी रीतिबद्ध मुक्तक काव्य ही रखा। उन्होंने 'शिवराज भूषण' के आरम्भ में लिखा है :

सिव चरित्र लखि यों भयो, कवि भूषण के चित्त ।

भौंति भौंति भूपति सों, भूपति करौं कवित्त ॥

उन्होंने शिवाजी के चरित्र का कथन अवश्य किया है, किन्तु उनका लक्ष्य प्रलकारों का वर्णन करना भी रहा है। सत्रात तो यह है कि 'शिवराज भूषण' वीर रस का अलंकार ग्रन्थ पहले है, और शिवाजी का चरित्र बाद में। ऐसी स्थिति में भूषण के काव्य की आलोचना करते समय आलोचक को यह बतलाना चाहिए कि कवि अपनी रचनाओं में वीर रस की निष्पत्ति करने में कहाँ तक सफल हुआ है और उसका अलंकार वर्णन किस ढंग का है। दीक्षितजी ने वीर-रस के सन्दर्भ में कुछ विस्तार से लिखा भी है, यद्यपि इसका और भी विस्तृत विवेचन होना आवश्यक था, किन्तु उनका अलंकार वर्णन तो बहुत ही संक्षिप्त—केवल साढ़े तीन पृष्ठों का ही है।

चतुर्थ समूह खण्ड में भूषण कृत कतिपय छन्दों का संकलन है। यह समूह अधूरा और छोटा है। इसमें संकलित छन्द इस ढंग के नहीं हैं, जिनसे भूषण के काव्य का यथार्थ महत्त्व शून्य हो सके। इन छन्दों को पढ़कर पाठक के मन पर भूषण के काव्य की वैसी छाप नहीं पड़ती, जैसी लेखक ने आलोचना खण्ड में डालने की चेष्टा की है।

भूषण हमारे राष्ट्रीय कवि थे। उनका काव्य बड़े दृष्टियों से बड़ा महत्त्वपूर्ण है, किन्तु दीक्षितजी ने उसके महत्त्व का मूल्यांकन करने में कुछ अतिशयोक्ति से काम किया है। उन्होंने यह सिद्ध करना चाहा है कि भूषण ने राष्ट्र निर्माण के उद्देश्य से समस्त भारत में भ्रमण किया

और अपने समय के समस्त हिन्दू राजाओं को संगठित किया। उन्होंने अपने ओन्स्वी काय्य से हिन्दू नरेशों में नई जान डाल दी और उनके द्वारा शक्तिशाली मुगल शासन का अन्त करा दिया। यह कथन कुछ अंश में सत्य भी है, किन्तु दीक्षितजी ने इसका जिस प्रकार वर्णन किया है, उसमें अतिशयोक्ति की माना अधिक है।

भूपण के काव्य का महत्त्व बतलाते हुए दीक्षितजी ने संस्कृत और हिन्दी के गृह्यारी कवियों के साथ ही-छाय हमारे सन्त और मनु कवियों के साथ बड़ा अन्वय किया है। उनका कहना है कि भास, कालिदास, भवभूति और श्रीहर्ष आदि ने तो देश में स्तैयता का प्रसार किया ही, तुलसी और सूर आदि ने भी उसी भावना को बल दिया। उनका यह भी मत है कि सन्त-कवियों ने वैराग्य का महत्त्व बढ़ाकर हमारे उत्साह को मन्द कर दिया। दीक्षितजी का यह कथन कितना लचर है, यह बतलाने की आवश्यकता नहीं। तुलसी सूर का काव्य स्तैयता को बल देने वाला और सन्त कवियों का काव्य उत्साह को मन्द करने वाला घटलाना सरासर भ्रमात्मक है।

इस पुस्तक की सबसे बड़ी कमी है—भाषा और छापे की अशुद्धियाँ, इसके लिए लेखक और प्रकाशक दोनों उत्तरदायी हैं। यदि प्रकाशक पुस्तक को शुद्ध रूप में प्रकाशित करने की अपनी जिम्मेदारी समझता है, तो उसके द्वारा लेखक की साधारण अशुद्धियाँ भी दूर हो जाती हैं। इस पुस्तक का प्रकाशक शायद इस प्रकार की अपनी जिम्मेदारी का अनुभव नहीं करता है। इसीलिए इस पुस्तक में लेखक और प्रकाशक दोनों की अगणित अशुद्धियाँ भरी पड़ी हैं। पुस्तक के पढ़ने से ऐसा शक्त होता है कि इसके लेखक शुद्ध भाषा लिखने के अभ्यासी नहीं हैं और विरामादि चिह्नों को यथास्थान लगाना तो शायद उन्होंने सीखा ही नहीं। पुस्तक की आरम्भिक अवतरणिका से अन्त तक का कोई पृष्ठ नहीं जिसमें भाषा और छापे की भूलें न हों। दीक्षितजी-जैसे पुराने लेखक की ऐसी भरी भाषा देखकर आश्चर्यपूर्ण खेद होता है। इस पुस्तक की कबड-लाबड़ और अस्तव्यस्त भाषा के कुछ उदाहरण हम आरम्भिक पृष्ठों से ही देते हैं :

“यह चन्द्रमरदाई का रचा एक बहुत बड़ा ग्रन्थ माना जाता है जो कि पृथ्वीराज का दरबारी कवि और मन्त्री था।”^१

“अठारहवीं शताब्दी के प्रारम्भ में औरंगजेबी शासन देश में प्रतिष्ठित होता है इसकी शक्ति-प्रणाली अपने पूर्वजों से भिन्न थी अतः हिन्दुओं, शिपा मुसलमानों और परिवार बाह्यों पर अनेक प्रकार के अत्याचार किये थे।”^२

“हसीजिये हम इस महाकवि की रचना का गम्भीर अध्ययन करना चाहिये तभी हमें आगे बढ़ने के लिये पथ पा सकते हैं।”^३

“इनके पिता रत्नाकर भवे ही सार्विक माहात्म्य और तपस्वी वृत्ति से समय यापन करते थे।”^४

“अन्त में जब कोई उपाय चलता न देखकर भूपण महाकवि से सदायता की

१. अवतरणिका, पृष्ठ ४।

२. अवतरणिका, पृष्ठ ८।

३. विषय-प्रवेश, पृष्ठ २।

४. पृष्ठ १२।

पाचना की।”^१

“पान्थ अब तक इनके संबंध के कोई छन्द प्राप्त नहीं हो सका है और न उस सुरकी विषयक छन्दोंवाही पूरा हो पाया है।”^२

“कवि ने देह के वायुवाय की चर्चा करते हुए पुनर्जन्म में किम रूप में रहें इसकी चिन्ता त्यागकर इससे बहिष्कृत रूप और परोपकार में संलग्न रहने की शिक्षा दी है।”^३

“कुछ समय निर्योग्यमक रूप में पाठकों एवं साहित्यिकों के सम्मुख रखी जा सकी है।”^४

पुस्तक के प्रारम्भिक पृष्ठों के उल्लेख करने से यह सिद्ध है कि इस पुस्तक की भाषा कितनी अनगढ़, व्याकरण विरुद्ध और विरामादि बिहों से रहित है। इसमें अनेक शब्दों का किस प्रकार अशुद्ध प्रयोग हुआ है, इसके उदाहरण के लिए आरम्भिक ‘निदान-प्रवेश’ के पृष्ठ १ में ‘अज्ञेयिपुत्र’ शब्द द्रष्टव्य है। इसमें छाने की अशुद्धियों के कारण अनेक शब्द किस प्रकार भ्रष्ट हो गए हैं, इसके उदाहरण के लिए केवल दो शब्द दिये जाते हैं। पृष्ठ २ में ‘संस्कार’ के स्थान पर ‘संस्करा’ और पृष्ठ २५ में ‘देखा’ के स्थान पर ‘दिखा’ छुरा है।

पुस्तक के अन्तिम खण्ड में दिये हुए कान्त-संकलन में भी अनेक शुद्धियाँ हैं। इसका पाठ अशुद्ध है और इसमें सुसम्पादन का अभाव है। इसकी अनेका ‘भूषण-अन्धावली’ का पाठ अविक शुद्ध और सुसम्पादित है। उस पुस्तक को भी ब्रह्मलडास जी ने प्रस्तुत पुस्तक से प्रायः वेईस वर्ष पूर्व प्रकाशित कराना था। श्री दीक्षितजी ब्रह्मभाषा के विद्वान और भूषण के निरोधक हैं। यदि वे चाहते तो योद्धे परिश्रम से ही भूषण के काव्य को सुसम्पादित रूप में प्रकाशित कर सकते थे। हमको खेदपूर्वक मिलना पड़ा है कि इस पुस्तक की भाषा-सम्बन्धी शुद्धियों और छाने की अशुद्धियों ने दीक्षितजी की पुस्तक के महत्त्व को निम्नी में गिरा दिया है। हम चाहते हैं कि इसके आगामी संस्करण में ये शुद्धियाँ दूर की जाएँ, ताकि यह पुस्तक अपना उचित महत्त्व प्राप्त कर सके।^५



डॉक्टर आधाप्रमाद मिश्र

विश्ववर्म-दर्शन पर एक दृष्टि

इस अत्यन्त उपादेय विषय पर हिन्दी में अभी बहुत कम ग्रन्थ प्राप्त हैं। इस दृष्टि से यह ग्रन्थ मूल्यवान है और एक बड़े अभाव की पूर्ति करता है। सुन्दर तथा उपादेय होने के साथ ही

१. पृष्ठ २३।

२. पृष्ठ ३१।

३. पृष्ठ ६६।

४. पृष्ठ ७२।

५. ‘महाकवि भूषण’, लेखक—डॉ० भगीरथप्रसाद दीक्षित, प्रकाशक—साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग।

विषय के अत्यन्त व्यापक होने के कारण यह भय भी था कि कहीं इसका कोई उपादेय श्रंग छूट न जाय। मेरा निष्पक्ष मत है कि विद्याचुरागी लेखक के महान् अग्र्यग्रहण एवं उन्हींके शब्दों में उनकी 'मधुमक्षिका वृत्ति' ने प्रस्तुत ग्रन्थ के विषय में उस भय को सत्य नहीं होने दिया। धर्म युगयुगान्तर में बदलते हुए स्वरूपों में समन्वय स्थापित करने के लिए समय-समय पर उसके अभिन्न व्याख्यान के जितने भी प्रयास विभिन्न वादों, मतों एवं विचार-धाराओं के आरम्भ के रूप में प्राचीन काल से लेकर अब तक हुए हैं, उन सबका इतिहास इसमें प्रस्तुत है। आठवें खण्ड के 'भारतीय संस्कृति के उन्नायक' नामक तीसरे परिच्छेद में योगी अरविन्द तथा महापि रमण इत्यादि के विचारों का, जिनसे अभी तक बहुत कम लोग परिचित हैं, सङ्कलन करने के लिए लेखक महोदय हमारे विरोध घन्घराद के पात्र हैं।

पर इन सुखों एवं विशेषताओं के होते हुए भी इस ग्रन्थ में अनेक दोष हैं जिनको दूर किये बिना यह उतना आकर्षक और मनोहारी नहीं होगा जितना अग्र्यथा इसे होना चाहिए। हम नीचे कुछ मुख्य दोषों का दिग्दर्शन-मात्र कराएंगे क्योंकि समस्त दोषों का सविस्तर वर्णन न तो सम्भव ही है और न अपेक्षित ही। यह दिग्दर्शन भी दोषोद्भावना की दृष्टि से नहीं, अपितु इस अग्र्यथा उपादेय ग्रन्थ के दोषों के परिहार द्वारा इसे और भी उपादेय एवं लोकप्रयोगी बनाने में सहायक होने की भावना से किया जा रहा है। इन पंक्तियों के लेखक को यह प्रिय अभिलाषा है कि यह आलोचना इसी रूप में ग्रहण की जाय, आलोचक के रूप में नहीं।

प्रस्तुत ग्रन्थ का नाम 'विश्वधर्म-दर्शन' है और इसमें धर्म-ग्रन्थों के अतिरिक्त अर्थ-शास्त्र, संगीत-शास्त्र, गणित-शास्त्र, आयुर्वेद तथा चतुर्वेद इत्यादि से सम्बद्ध साहित्यों की भी चर्चा की गई है। परन्तु इनका प्रस्तुत ग्रन्थ से कोई साक्षात् सम्बन्ध नहीं ज्ञात होता। फिर यह विषयान्तर लगता है, यद्यपि बात वस्तुतः ऐसी है नहीं। अतएव ग्रन्थाारम्भ में 'धर्म' को वह व्यापक व्याख्या प्रस्तुत होनी चाहिए थी जिसको मन में रखकर लेखक ने उनका यहाँ समावेश किया है और ठीक ही किया है। वैसे, इन विषयान्तर लगने वाले विषयों का समावेश न होने पर भी 'धर्म-दर्शन' की पुस्तक में 'धर्म' के विषय में बिना कुछ कहे 'छिन्धु घाटी की सभ्यता' से ग्रन्थ का आरम्भ न जाने कैसा अजीब-सा लगता है।

ग्रन्थ की विषय-सूची तो बड़ी ही आकर्षक और सुन्दर है पर ग्रन्थ पढ़ जाने पर अनेक स्थलों में ऐसा लगा जैसे विषय का यथेष्ट—यद्यपि संक्षिप्त और निश्चयात्मक—वर्णन करना उतना अभीष्ट नहीं है जितना खानापूरी करना। प्रायः ग्रन्थ सूच्यात्मक ज्ञान देने तक ही सीमित रहा है। इसके कारण कहीं-कहीं भाव स्पष्ट होने के बदले और भी उलझ गये हैं। माना कि विषय की व्यापकता और विविधता तथा स्थानाभाव के कारण बहुत सी बातें सविस्तर नहीं दी जा सकतीं पर हमारी दृढ़ धारणा है कि ग्रन्थ का आकार बिना बढ़ाये हुए भी बहुत सी मोटी-मोटी बातें स्पष्ट ढंग से कही जा सकती थीं; पर अनुरोधानुसार अथवा आवश्यक-अनावश्यक का पूर्ण तथा स्पष्ट विचार न होने से नहीं कही जा सकी। हम दो ही तीन स्थल दिखाकर सन्तोष करेंगे।

उपनिषदों के वर्णन में ईशोपनिषद् के अत्यन्त प्राचीन तथा महत्त्वपूर्ण होने पर भी उसका जितना विस्तार दूसरों की अपेक्षा करके किया गया है, वह उचित नहीं जान पड़ता। प्रश्नोपनिषद् के प्रश्नों को झुझाने में आधा पृष्ठ लगा दिया गया है पर उनके उत्तर में—जिनके कारण ही उन प्रश्नों की भी सार्थकता होती—चार पंक्तियाँ भी नहीं लिखी गईं। प्रश्नों के

देने भर से पाठक का क्या लाभ हुआ ? तैत्तिरीय जैसे महत्त्वपूर्ण उपनिषद् के सम्बन्ध में कुल चार पंक्तियों लिखी गईं और उनमें भी दिये गए तथ्य गलत हैं, जैसे उसके शिक्षाश्रवली और ब्रह्मानन्द बरुली नामक दो ही भाग बताये गए हैं, पर उसका शृणुवल्ली नामक एक तीसरा भी भाग है। जितने स्थान में केन, तैत्तिरीय, ऐतरेय तथा माण्डूक्य—चारों का वर्णन समाप्त कर दिया गया है, उनमें में प्रश्न के प्रश्नों भर का उल्लेख किया गया है। उपनिषद्-जैसे संस्कृतवाङ्मय के अद्भुत साहित्य और विश्व के सर्वोच्च दर्शन ग्रन्थों का प्रायेण नामोल्लेखात्मक विवरण छिछला और हल्का प्रतीत होता है। इसी प्रकार जैन दर्शन की जीव-विषयक सबसे मोटी बात है उसका जीव को शरीर परिणामी अर्थात् प्रदीपवत् सजीव विनाशशील मताना; जहाँ शाङ्करमत में जीव विषु तथा वैष्णवमतों में अशु है, वहाँ जैनों का जीव मध्यम परिमाण वाला है। पर इतनी मोटी तथा प्रधान बात का उल्लेख तक नहीं किया गया, जब कि जीव ही समस्त दर्शनों के विचार का मूलोधार है। आकाश, धर्म, अधर्म, पुद्गल, अस्विकाय और अनस्विकाय-जैसे विशिष्ट अर्थ वाले शब्दों को तो बिना कुछ सम्ममण छोड़ ही दिया गया है जब कि जैनों की आकाश, धर्म इत्यादि की कल्पना एतद्विषयक अन्य मतों की सामान्य कल्पना से सर्वथा भिन्न है। इसी प्रकार वैशेषिक दर्शन के वर्णन में जहाँ कणाद के अतुल्य अन्तःकरण की शुद्धि के लिए धार्मिक बनकर आत्मयक बताया गया, वहाँ उनके द्वारा दी गई धर्म की परिभाषा—जो सम्मन्तः 'धर्म' की भारतीय व्याख्याओं में सर्वव्यापक अतश्च सर्वश्रेष्ठ है—देने का कष्ट ही नहीं किया गया। इन वर्णनों में कई स्थलों में कोई विशेष सत्या और त्रुटि नहीं दीख पड़ता। जैसे इस वैशेषिक के ही वर्णन में संयोग के बाद बुद्धि के दो भेद दिये गए हैं। इन दोनों में क्या पौर्वाचर्य है, यह समझ में न आया। फिर ये दो ही विषय उल्लेख के लिए क्यों चुने गए ? इनसे अधिक महत्त्वपूर्ण बातें कहने को थीं।

इस सून्यात्मक वर्णन से जो मन की परितोष नहीं होता वह तो अलग, इन छंद विषयों के अपर्याप्त या अधूरे उल्लेखों से भ्रम भी पैदा होते हैं। जैसे पृष्ठ २८४ पर आचार्य रामानन्द के मत का जो वर्णन दिया गया है, वह जितना है उतना तो ठीक है पर पर्याप्त नहीं, क्योंकि उससे भ्रम को आशय मिलता है। रामानुजी वैष्णवों की भाँति रामानन्द को भी तुलसी शालग्राम आदि पर भद्रा तथा प्रयत्न अथवा युगल मूर्ति की आराधना इत्यादि करने वाला कहा गया है। पढ़कर कुछ इस प्रकार की धारणा होती है कि दोनों सम्प्रदायों में कोई भेद नहीं है, और है भी तो महत्त्वपूर्ण नहीं, पर बात ऐसी नहीं है। रामानन्द ने निर्युग्ण और सगुण दोनों ही पक्ष माने हैं। सरल तथा सर्वसाधारण के लिए सुगम होने से सगुण को प्रधानता अवश्य दी है पर निर्युग्ण का निराकरण या प्रत्याख्यान नहीं किया है। इसीलिए जहाँ उनके अनुयायी कभी जैसे 'निगुनी' सन्त हैं, वहाँ सम्पूर्ण रामानन्दी सम्प्रदाय सगुणवादी है। इस प्रकार उनके मत में निर्युग्ण और सगुण अथवा ज्ञान और मक्ति का भागवत-जैसा समन्वय मिलता है। इसीलिए एकमात्र गोस्वामी तुलसीदास ही रामानन्दी विचारधारा के सच्चे प्रतिनिधि हैं। इसके विपरीत रामानुज कट्टर सगुणवादी हैं। उनकी विचार-धारा में निर्युग्ण को कोई स्थान प्राप्त नहीं है, उनका निर्युग्ण भी सविरोध और शरीरी है। इसी प्रकार पृष्ठ १५८ पर बौद्ध-दर्शन के निर्वाण को नित्यानन्द रूप कहा है और आगे पृष्ठ १५९ पर माध्यमिक बौद्धों के वर्णन में निर्वाण को शून्यरूप कहा है। इस प्रकार एक ही निर्वाण के सम्बन्ध में दो विरोधी बातों का उल्लेख भर करके छोड़ दिया गया है। फिर पृष्ठ २१५ तथा २१६ पर तन्त्रों के पञ्चमकारों के विषय में दो विरोधी विचार उल्लिखित हैं। पहले

में मन्त्रादि को बाह्य माना है पर इनके प्रयोग का लक्ष्य भौतिक तथा लौकिक आनन्द न मानकर परमानन्द माना है, और दूसरे में इन्हें बाह्य न मानकर प्रतीकात्मक माना है। सामान्य पाठक ऐसे विरोधी विचारों में उलझकर गिरकर नहीं पर पाता कि दोनों में कौनसा सत्य है और किसमें आस्था दृढ़ की जाय। दो विभिन्न तथा विरोधी विचारों अथवा मतों को एकत्र रग देने-मर से किसी सन्तुष्टात्मक दृढ़ सिद्धान्त की प्रतिष्ठा नहीं हो जाती जो इस जैसे प्रश्नों का प्रायः लक्ष्य होता है और होना भी चाहिये।

कहाँ-कहाँ तो लेम्क ने ऐसी बातें लिगी हैं जो सर्वथा अपार्यक और अमूल्य ही कही जायेंगी, जैसे साध्य के वर्णन में पृष्ठ १६६ पर तत्त्वों की सरना पञ्चम बताई गई है और ये तत्त्व प्रकृति, पुरुष, महत् इत्यादि क्रम से कहे गए हैं। यह सर्वथा असत्य है। साध्य वस्तुतः दो ही तत्त्व मानता है, पञ्चम नहीं। पञ्चम संख्या तो उसने 'तत्त्व' की सोझों व्यापक दृष्टि रखकर कही है क्योंकि इन दोनों के अतिरिक्त जो तेरह अज्ञान्तर तत्त्व हैं, वे वस्तुतः प्रकृति के ही विचार हैं, उनके पृथक् नहीं। परन्तु प्रस्तुत ग्रन्थ के वर्णन से ये पञ्चमों सर्वथा स्वतन्त्र लगते हैं जो स्पष्ट ही भ्रम है। फिर प्रकृति के अनन्तर महत्, अद्वैत इत्यादि को न देख पुरुष की और उसके बाद महत्वादि को देने से यह भ्रम और भी दृढ़ होता है। यद्यपि पृष्ठ १६८ पर ग्रन्थ में "यह दर्शन द्वैतमत का प्रतिपादन करता है। प्रकृति और पुरुष को मूल सत्त्व है जिनके परस्पर सम्बन्ध से जगत् का आनिर्माण होता है"—ऐसा लिखा है, पर यह वाक्य पूर्णरूप से बहुत दूर तथा पृथक् आने से उपर्युक्त भ्रम को दूर करने में सियेय समर्थ नहीं है और फिर 'एक तो तितलौकी दूजे नीम चली' उक्ति के अनुसार इस वाक्य के आगे ही पृष्ठ १६६ पर 'योगदर्शन' के वर्णन में "पञ्चज्ञि ने भी करिख के समान ही पञ्चम 'मूल सत्त्व' स्वीकार किये हैं"—ऐसा लिखा है। इससे यह भ्रम दूर होने के बरत और भी दृढ़ हो जाता है। उपर्युक्त वाक्य में 'मूल' शब्द नहीं आना चाहिये था। यह बड़ा अनर्थकारी है।

सिद्धान्त विषयक उपर्युक्त दोनों के अतिरिक्त कुछ और भी ऐसे दोष हैं जो दृष्टि-भेद या विचार-वैषम्य के कारण हुए हैं। वस्तुतः इन्हें दोष न कहकर मत-वैषम्य ही कहना चाहिये, पर दोष कहने के लिए हम काय्य इसलिए हैं कि किसी भी निगमास्पद महत्त्वपूर्ण विषय के सम्बन्ध में एकदेशीय या एकाद्रीय मत लेकर अन्य समानरूपेण महत्त्वपूर्ण मतों की अपेक्षा करना—उल्लेख तक न करना—लेखक को पाठक की दृष्टि में पक्षपातपूर्ण और संशय उत्पन्न करता है। पृष्ठ ४३ पर व्याकरण के विषय में लिखते हुए लिखा गया है कि "पाणिनि के आरम्भ के पहले श्रीवृद्ध सूर्य माहेश्वर सूत्र कहे गए हैं। इससे सहज ही यह अनुमान होता है कि माहेश्वर सूत्र भी किसी और व्याकरण के ही सूत्र होंगे।" पर क्या इन सूत्रों के माहेश्वर सूत्र होने से यह भी अनुमान उतनी ही सहज रीति से नहीं होता कि ये सूत्र पाणिनि की भगवान् माहेश्वर (शिवजी) की कृपा से प्राप्त हुए थे जैसी कि व्याकरणों में पूर्ण-प्रचलित परम्परा भी है। क्या आत्मानन्द, पञ्चज्ञि, कैयट, वामन, जयादित्य आदि किसीको भी उपर्युक्त परम्परा की अवस्था शत न हो सके जो अब आनिर्माण की जा रही है? इस प्रकार परम्परा पविष्ट होने से तो दूसरा ही अनुमान प्रबलतर जान पड़ता है। पर इसका उल्लेख तक भी नहीं किया गया। यही बात पृष्ठ १६ तथा २८ पर वैदिक देवता, पृष्ठ ३६४ पर वर्ण तथा अष्टादश्या आदि, एवं अन्यत्र राम और कृष्ण के ऐतिहासिकत्व और उनके निष्ठात्व आदि के विषय में प्रकट किये गए विचारों के

सम्बन्ध में भी कही जा सकती है। हमारा यह तात्पर्य कदापि नहीं है कि लेखक अपने स्वतन्त्र विचार न प्रस्तुत करे। इसके विपरीत हमारा तो दृढ़ मत है कि जो स्वतन्त्र विचारक नहीं, वह उत्कृष्ट लेखक ही नहीं, पर ये स्वतन्त्र विचार समस्त युक्तियों के साथ दिये जाने चाहिए और साथ ही यदि अन्य सभी निरोधी मत नहीं तो कम से कम एक दो मुख्य मतों को भी, विशेषकर जो परम्परा से प्रचलित हैं, देना चाहिए और थोड़ा साहस करके उनके द्वारा प्रस्तुत तर्कों तथा युक्तियों को भी काटना चाहिए।

उपर्युक्त दोषों के अतिरिक्त भाषा-सम्बन्धी भी कई दोष यत्र तत्र हो गए हैं। वाक्य कई स्थलों पर लटका तथा शिथिल और कहीं-कहीं पर अशुद्ध भी आये हैं। शब्द भी अशुद्ध हैं, जो सम्भवतः छुगई की अशुद्धि के कारण हैं। गृहाशक्ति के लिए गृहाशक्ति (पृष्ठ ३००), श्वेता-श्वतर के लिए श्वेताश्वेत (हो सफ़ता हो यह ठीक हो पर ऐसा नाम कहीं देखा हो, ऐसा स्मरण मुझे नहीं है पर ठीक भी हो तो जो अधिक प्रचलित शब्द हैं, उनका प्रयोग ही अधिक उचित होता है) तथा चरित के अर्थ में 'चरित' इत्यादि अशुद्ध हैं।

यदि विचारपूर्वक पढ़कर इनमें कुछ उचित लागने वाले दोषों का परिहार किया जा सका तो अपने अगले सस्करण के अनन्तर यह ग्रन्थ हिन्दी-साहित्य में अमूल्य कृति होगा। ऐसे ग्रन्थ की रचना के लिए हम लेखक को पुनः धन्यवाद देते हैं।'



केशवचन्द्र वर्मा

हमारे साहित्य में हास्यरस

हिन्दी में हास्यरस पर अब तक एक परिचयात्मक पुस्तक की जो कमी अनुभव की जा रही थी, किसी सीमा तक प्रस्तुत रचना उस अमान को दूर कर सकने में समर्थ सिद्ध हुई है। इस दृष्टिकोण से पुस्तक न केवल अग्र्यतम है, वरन् उपयोगी भी है। इस ग्रन्थ की एक विशेषता यह है कि, चूँकि आलोचक स्वयं हास्यरस के कवि हैं, (जैसा कि परिशिष्ट के उनके अपने संकलन से स्पष्ट होता है) सारी आलोचना बातचीत के लक्ष्य में लिखी गई है और उसमें कटिलता एवं हास्य सिद्धान्तों का दुरुद्ध प्रतिपादन हास्ययुक्त भाषा और छोटे-छोटे चुटकुलों के माध्यम से सहज ही प्राप्त बना दिया गया है।

पूरी पुस्तक का विमानन सात प्थकों के अन्तर्गत हुआ है जिनमें भाषा की उत्पत्ति, साहित्य, काव्य और गद्य आदि के लक्षण, हास्य और व्यंग्य, हास्य के रूप, हास्य में अम या घोषा, हिन्दी में हास्य का विकास आदि का संक्षिप्त उल्लेख है। आलोचक ने उर्दू के हास्य व्यंग्य को हिन्दी-साहित्य का अविच्छिन्न अंग मानते हुए उसका भी विराद विवेचन किया है और उर्दू तथा हिन्दी के गद्य व पद्य लेखकों का जीवन-परिचय तथा उनकी व्यंग्य कृतियों के विषय में चर्चा की है।

इस ग्रन्थ की उपयोगिता इस दृष्टि से अधिक है कि जिन लेखकों की चर्चा की गई है,

उनकी प्रायः एकाग्र सहित कृतियों का भी उदाहरण प्रस्तुत कर दिया गया है जो कि पाठकों को न विषम आलोचना की योग्यता से बचाती हैं बल्कि उन्हें आलोचक के वक्तव्य को कसने वाली कसौटी भी साथ ही मिल जाती है। उर्दू और हिन्दी के तमाम हास्य व्यंग लिखने वाले लेखकों का पूरा ग्योरा एक साथ उपस्थित करने का यह निश्चित ही स्तुत्य प्रयास है।

दो एक शब्द इसके बारे में और। पुस्तक में हिन्दी की आधुनिकतम हास्य व्यंग की प्रवृत्तियों का उल्लेख नहीं के बराबर है। इसके अतिरिक्त आलोचक की सूची से कई प्रमुख हास्य-लेखक छूट भी गए हैं जिनमें बिहार के श्री राधाकृष्ण का नाम उल्लेखनीय है। भाषा की दृष्टि से भी कहीं कहीं चूक हो गई है जैसे यदि सँवार लिया गया होता तो अस्पष्ट होता। पुस्तक साफ छगी है, फिर भी टाइप सुधरे नहीं हैं और कहीं कहीं तो प्रूफ की बड़ी भ्रष्ट गलती भी हो गई है। पुस्तक के अन्त में यदि लेखक अपनी कृतियों का सङ्कलन न देता, तो भी कोई विशेष हानि नहीं थी। बैसे सुलप्टु की कवर डिजाइन का परिवर्तन यदि होता तो सम्भव है इस पुस्तक का 'गेट-अप' भी अधिक सुसज्जित हो जाता।

पुस्तक के अन्त में तीन चार पृष्ठों का एक शङ्कोर भी दिया हुआ है जो उर्दू न जानने वाले पाठकों के लिए उपयोगी सिद्ध हो सकता है।



माया भटनागर

कवि आरसी की काव्य-साधना

'कवि आरसी की काव्य साधना' के लेखक श्री प्रताप साहित्यालंकार ने पुस्तक में कवि की प्रमुख काव्य प्रवृत्तियों की व्याख्यात्मक आलोचना की है। इसके अतिरिक्त कवि के विचार सौन्दर्य, कला नैपुण्य और कवि द्वारा रचित बाल साहित्य की विशिष्टताओं पर पर्याप्त प्रकाश डाला है। कवि की प्रगतिवादी रचनाओं के महत्त्व का निरूपण पूर्ण तत्परता से किया गया है, अतः इसमें तो कोई संदेह नहीं कि इस आलोचनात्मक कृति से कवि आरसी की विविध काव्य कृतियों और विचार सरणियों का ज्ञान पाठक को प्राप्त हो जाता है।

नवीन कवियों की कृतियों की आलोचना प्रायः दो उद्देश्यों से की जाती है—प्रथम महाजुर्भूतिपूर्ण आलोचना द्वारा कवियों को प्रोत्साहित करना, द्वितीय उसकी स्वतन्त्रता को आक्रान्ति ज्ञापित करना। कवि आरसी के महाजुर्भूतिशील आलोचक का उद्देश्य इससे इतर प्रतीत नहीं होता। प्रथम उद्देश्य की सफलता के सम्बन्ध में तो कवि ही बता सकता है कि उसे अपनी इस आलोचना से कितना प्रोत्साहन और सन्तोष प्राप्त हुआ है। पुस्तक के दूसरे उद्देश्य की सफलता में कुछ बाधाएँ स्पष्ट हैं।

कवि की काव्य प्रवृत्तियों और विचारशीलता की जैसी व्याख्या की गई है, उससे पाठक के मन में कवि के प्रति आत्मिक धारणा उपजने की बहुत सम्भावना है। पुस्तक पढ़कर यही लगता है कि कवि, जैसे युग के सभी प्रवाहों में बहकर, सभी स्तरों में स्वर मिलाकर अथवा सामयिक

प्रबल स्वर का सहयोगी बनकर अपना कवि-धर्म निभा रहा है। जैसे उसकी अनुभूति और अभि व्यक्ति में निजत्व की कहीं कोई स्पष्ट छाप ही न हो। मानो उसकी सम्पूर्ण साधना का यही रूप है—यही विशिष्टता। आलोचक, कवि की स्वातन्त्र्य से अनुप्राणित अभिरचना की विशिष्टता को बहुत कम स्पष्ट कर सका है। कवि के विचार-औन्दर्य और प्रगतिवादिता के महत्त्व का प्रतिपादन जितनी तत्परता से किया गया है, उतनी उत्तरता से कवि की अनुभूति-प्रवणता का निरूपण नहीं हो सका है। इसके अतिरिक्त कवि के व्यक्तित्व के सम्बन्ध में अमपूर्य धारणा बनने का एक और भी कारण है। विद्वत् आलोचक ने कवि के नितान्त विरोधी विचारों की न्याय्यता तो की है किन्तु इसके कारण का विश्लेषण करके किसी प्रकार का समाधान प्रस्तुत करने का प्रयत्न नहीं किया है। किसी कवि की रचनाओं में दो नितान्त विरोधी विचारों का समर्थन न तो अस्वाभाविक ही होता है, न एकदम अनुचित ही। यह तो ठीक है कि कवि की कृतियों में इसी रूप में दोनों विरोधी बातों को स्थान मिला है। किन्तु क्या यही बात कवि की अस्थिर विचार-वृत्ति—अथवा निजत्व-हीन—प्रभावशील प्रकृति की सूचक नहीं, जो सामान्य पाठक की दृष्टि में अश्रद्धा का कारण बन सकती है। इसीलिए कवि के ऐसे विरोधी विचारों का न्याय्यात्मक परिचय देना ही पर्याप्त नहीं होता; इस विरोध के अन्तर्भूत कारण की भी समझना-समझाना चाहिए। यदि कवि आरसी के आलोचक ने कवि की इस विरोधात्मक विचारशीलता का मनोवैज्ञानिक निरूपण करके उसके विचारों के विकास क्रम का निरूपण किया होता तो पाठक के हृदय से कवि के प्रति उठने वाली अश्रद्धा का निराकरण होना सहज होता। कवि की रचनाओं में पाठकों की रूचि को सबग बनाये रखने के लिए, कवि की विचारशीलता और विभिन्न काव्य-प्रवृत्तियों की व्याख्या से अधिक उसकी भाव प्रवणता और अनुभूति सबगता का विस्तृतीकरण आवश्यक होता है, जिसका 'कवि आरसी की काव्य साधना' में अभाव तो नहीं, पर कमी अवश्य है। कवि की अनुभूति प्रवणता में यदि स्वातन्त्र्य का बल है तो, चाहे शुद्ध अम्यात्मवादी तथ्य से अनुप्राणित हो, या धीरे मौक्तिकावादी सत्य से, वह सहृदय को सहज ही प्रभावित करेगी। स्वातन्त्र्य सफल कान्य की अनुर चेतना है जिसकी कुशल अभिव्यक्तता में अनुरजनकारी शुष्क स्वतः विराजता है। अतः आलोचक को कवि की रचनाओं के ऐसे स्थलों को ही अधिक महत्त्व देना चाहिए। आलोचक ने कवि के इस पक्ष के स्पष्टीकरण की ओर अपेक्षाकृत कम ध्यान दिया है। कलस्वरूप पाठक की अग्रिमवि कवि की विभिन्न कृतियों की सतह पर उतरकर गहक सी जाती है। अतः अभिप्रेत उद्देश्य की सिद्धि कठिन-सी हो गई है। फिर भी कवि की प्रमुख प्रवृत्तियों के सामान्य परिचय की दृष्टि से यह पुस्तक उपयोगी है। लेखक की भाषा सरल तथा शैली सुबोध है।

परिचय

देश की हत्या

लेखक — गुरुदत्त, प्रकाशक — भारतीय साहित्य सदन, नई दिल्ली।

इस उपन्यास का कथानक १९४७ के देश विभाजन पर आधारित है। लेखक ने उस समय की अनेक घटनाओं को लेकर उनकी विवेचना तथा विश्लेषण किया है। वह पहले गांधीवाद का प्रशंसक था। किन्तु पिछले लगभग तीस वर्षों का राजनीतिक इतिहास, लेखक की दृष्टि में, इस बात का साक्ष्य है कि गांधीजी तथा उनके नेतृत्व में कांग्रेस की सभी नीतियों देश के लिए हितकर सिद्ध नहीं हुईं। हिन्दू मुस्लिम ऐक्य सम्बन्धी नीति ऐसी ही है जिसके बारे में देश के विद्वानों में काफी मत भेद है। पिछले लगभग पचास वर्षों का इतिहास यह बतलाता है कि किसी न किसी प्रकार अल्पसंख्यकों के साथ रियायत करके देश में स्वतन्त्रता प्राप्त के लिए एक समुक्त मोर्चा तैयार किया जाता था। इस नीति के फलस्वरूप बहुसंख्यकों के हितों को आघात भी पहुँचा। यही दृष्टिकोण देश के विभाजन के समय था और इसी दृष्टिकोण ने वह विषम और दूषित वातावरण उत्पन्न किया जिसमें गांधीजी की हत्या का गहन कार्य किया गया। श्री गुरुदत्त ने अपने इस उपन्यास के 'पाप का प्रायश्चित्त', 'बायरेक्ट एक्शन लाहौर में', 'जौहर', 'प्रतिकार', 'भास्व की ओर प्रयाण'

और 'हत्या' नामक परिच्छेदों में सुस्तिम सींगी और काँग्रेसी नीति के फलस्वरूप उत्पन्न भीषण आर्थिक, राजनीतिक और मनोवैज्ञानिक परिस्थितियों तथा घटनाओं का विवरण प्रस्तुत किया है और अपनी दृष्टि से उनकी समीक्षा की है। हम उनके मत और निष्कर्षों से असहमत हैं, किन्तु उपन्यास भारतीय इतिहास को एक महत्वपूर्ण घटना पर गम्भीरतापूर्वक विचार करने के लिए प्रेरणा देता है। इस समस्या से बचने या उसे दाल देने से काम नहीं चल सकता। प्रस्तुत उपन्यास भविष्य के इतिहास-लेखकों के लिए बहुमूल्य सामग्री सकलित करता है। भले ही हम लेखक के दृष्टिकोण और समस्या के विश्लेषण से सहमत न हों, उसका यह उपन्यास आधुनिक काल के इतिहास के लिए निश्चित रूप से उपयोगी सिद्ध होगा।

पन्नाब के भीषण नर-हत्या काण्ड के बीच चेतनानन्द, महेश, पार्वती, रामचन्द्र राव, नीना, राधा, जगदेवसिंह आदि वे आदर्श स्त्री पुरुष हैं जिन्होंने अपने प्राणों की बाजी लगाकर पीडित मानवता की सहायता की थी। काँग्रेस की 'दम्भू नीति' की परवाह न करते हुए उन्होंने अपने कर्तव्य का पालन किया। उपन्यास में वर्णित प्रेम लोक सेवा के लिए प्रेरणा प्रदान करता है। चेतनानन्द तथा उसके साथियों को इतिहास स्मरण करेगा। प्रस्तुत

उपन्यास का निस्त-देह ऐतिहासिक महत्त्व है। लेखक ने उसके कलात्मक पक्ष की ओर और ध्यान दिया होता तो अन्धकार था। भाषा सरल और प्रवाहपूर्ण है, किन्तु 'मैंने जाना है' जैसे प्रयोग हिन्दी की दृष्टि से अशुद्ध हैं।

—लक्ष्मीसागर वाष्णैय

राधा और राजन

लेखक—चलभद्र ठाकुर, प्रकाशक—ग्रामोद्यान छापोठ, संगरिया।

इस उपन्यास का राजनीतिक के साथ सांस्कृतिक महत्त्व भी है। राजन विदेशी शासन तथा को मिटाने के लिए अपने प्राणों की आहुति देने वाला देश भक्त है। उपन्यास घटना काल सन् १९२६ से सन् १९४० के बीच का है। राजन कुरूप है, किन्तु वह मेधावी और प्रतिभा सम्पन्न व्यक्ति है। राजनीतिक दृष्टि से गांधीजी के आन्दोलन में भाग लेने पर भी वह अहिंसावादी नहीं है। सांस्कृतिक दृष्टि से वह भारतीय रीति नीति, आचरण, सद्गुण सरलता आदि का पक्षपाती है, किन्तु वह पोंगा पन्थी नहीं है और हिन्दू मुस्लिम भेद भाव का हामी नहीं है। काशीनाथ और राधा के साथ उसकी घनिष्ठता है, तो रहीमख़ाँ तथा उसके परिवार को वह अपना ही परिवार समझता है। आगे चलकर राजन एक समाज की स्थापना करता है। समाज में 'पोंगापन्थी के लिए गुन्नाहश नहीं। न वह अर्थ समाज है, न देव समाज और न अग्नि समाज। वह तो केवल 'समाज' है—मानव मात्र का समाज। जाति धर्म की सीमाओं से परे भावी समाज का एक आदर्श-मात्र।' समाज का आदर्श है—'अपने अपने व्यक्तिस्व में बँधे रह कर भी अपने समस्त स्वार्थ को समाज के हित पर डसगं कर देना।' यह आदर्श कम्युनिस्ट लेखकों के लिए

सोचने की प्रेरणा दे सकता है। राज सत्ता का प्रहार सहन करके वह फौसी के तख्ते पर झुल जाता है। वह मनुष्य की तरह जिया और मनुष्य की तरह मरा।

लेखक का दृष्टिकोण आदर्शवादी है—सभी विचारधारों अन्तिम परिणाम की दृष्टि से आदर्शवादी होती हैं। किन्तु उसने समाज का जो आदर्श पाठकों के सामने रखा है वह आज की दो विचारधाराओं के सघर्षपूर्ण वातावरण में विचारणीय है। सांस्कृतिक दृष्टि से लेखक ने यूरोपीय रहन सहन, रीति रस्म और आचार विचारों का रीजलपन, उनकी कृत्रिमता आदि का चित्रण किया है—काशीनाथ, लूथरा आदि के माध्यम द्वारा। लेखक के अनुसार राधा और काशीनाथ अन्त में उस कीचड़ से निकल आते हैं। किन्तु लेखक का यह दृष्टिकोण विवादास्पद है।

कला की दृष्टि से प्रस्तुत उपन्यास भी श्रेष्ठ रचना नहीं है। भाषा शिथिल और कथोप-कथन अनावश्यक रूप से विस्तृत है। कहीं-कहीं तो अनावश्यक बातों का भी वर्णन कर दिया गया है। आर्य समाज और बौद्ध धर्म की आलोचना करते समय लेखक को कुछ और समय से काम लेना चाहिए था। अन्त में एक असंगति की ओर लेखक का ध्यान आकृष्ट करना चाहता हूँ। 'निवेदन' में उपन्यास का घटना-काल १९२६ और १९४० के बीच का बताया गया है। किन्तु पृष्ठ ४४ पर उसने 'हिन्दुस्तान के दो टुकड़े' हो जाने तथा तत्सम्बन्धी कुछ बातों का उल्लेख किया है। अगले संस्करण में इस दोष का निवारण हो जाना चाहिए।

—लक्ष्मीसागर वाष्णैय

भारतेन्दु कृत चन्द्रावली नाटिका

सम्पादक—लक्ष्मीसागर बाण्येय, प्रकाशक—विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर।

श्री 'चन्द्रावली नाटिका' भारतेन्दु बाबू हरिश्चन्द्र की एक मौलिक अमर रचना है। प्रस्तुत संस्करण का सम्पादन हिन्दी के एक सुयोग्य एवं अधिकारी विद्वान् डॉ० लक्ष्मीसागर बाण्येय ने किया है। सम्पादक महोदय ने आरम्भ में ४० पृष्ठों की भूमिका में नाटिका सम्बन्धी विविध समस्याओं पर विद्वत्तापूर्वक पर्याप्त प्रकाश डाला है। भूमिका के उपरान्त नाटिका का अविकल मूल पाठ दिया गया है। अंत में क्लिष्ट शब्दों के अर्थों की एक टिप्पणी जोड़ दी गई है, जिससे नाटिका साधारण पाठक के लिए भी अधिक बोधगम्य हो गई है।

—डॉक्टर टीकमसिंह तोमर

शिवालक की घाटियों में

लेखक—विद्यानिधि सिद्धान्तालंकार, प्रकाशक—आरमाराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

श्री निधिजी आरण्यक सभ के प्रमुख मेम्बर हैं। निधिजी ने देहरादून के आस पास स्थित 'शिवालक की घाटियों में', जो कुछ घूम घामकर देखा तथा अनुभव किया है वही इस पुस्तक का वर्ण्य विषय है। ये निबंध बड़े ही रोचक, रोमांचकारी तथा भावपूर्ण हैं। शैली के निपटार के कारण ये निम्न यात्रा साहित्य की हृदयग्राही स्थायी सम्पत्ति हैं। लेखक ने सच्चे यात्रावर के रूप में जगल के सौन्दर्य और उसके जीवन के उखलास का आनन्द रसग्राही बनकर ग्रहण किया है। वन जीवन के प्रति अद्विग विश्वास के साथ लेखक कहता है—“हमें वनों को संसार की दिव्यतम विभूति मानकर ही उनमें प्रवेश करना होगा। वन देवता को

अप्रसन्न करने का एक भी कार्य वहाँ न होना चाहिए। वन भूमियाँ सौन्दर्य के अक्षय भण्डार हैं, अहिंसा, प्रेम और शान्ति के प्रतीक हैं, वैराग्य के उद्दीपक हैं, आनन्द के स्रोत हैं, पवित्रताओं के निकेतन हैं उनके लिए हमारे हृदय में ऐसी ही सम्मन भावना रहनी चाहिए। सभी तो रस आगम।”

प्रकृति के टेढ़े मेढ़े रास्ते, ऊँचे नीचे पर्वत और घाटियाँ, नदियों की तीव्र गति तथा समुद्र का लफान इनके डर के कारण नहीं हैं बल्कि ये सब वस्तुएँ—यह वातावरण इनके भावों की और उद्दीप्त करता है। बंदोर जीवन व्यतीत करने में ही ये रस पाते हैं। जगल में छोटे-बड़े सभी प्रकार के जीव जन्तु तथा पशु एक-दूसरे पर निर्भर करते हैं। साधारणतः जानवरों को मूर्ख समझा जाता है किन्तु जानवर कितने अकलमन्द होते हैं, किस प्रकार एक दूसरे को घेरते हैं, किस किस उपायों से अपनी आत्म रक्षा करते हैं, उनमें किस प्रकार का प्रेम तथा जातीय एकता होती है, यह सब हम इस पुस्तक से समझ सकते हैं।

यदि इस पुस्तक की घटनाएँ सच्ची न भी होतीं, तो भी वातावरण की सजीवता, घटनाओं की मार्मिकता तथा शैली के निखार के कारण यह पुस्तक अपने आपमें पूर्ण सफल होती और पाठकों को पूर्ण रूप से आनन्द पहुँचाती। किन्तु इन सब घटनाओं के सच्चे होने के कारण स्थल स्थल पर शरीर रोमांचित हो उठता है। लेखक ने suspense निरंतर बनाये रखा है, इससे ये वर्णन और भी सजीव हो गए हैं। 'हरिण का बलिदान', 'हाथी की प्रेमिका' तथा 'दुष्टद अन्त' इन तीन निबन्धों में लेखक ने पशुओं के प्रेम का जो चित्रण किया है, वह कितना निःस्वार्थ, गहरा तथा आदर्श है, यह उनके निरीक्षण करने पर ही जाना जा सकता है। पशु जीवन में जो पारिवारिक स्नेह तथा

उत्सर्ग का भाव इन यात्रा वर्णनों में चित्रित किया गया है, वह अपनी अन्तर्दृष्टि तथा सहानुभूति में अनुपम बन पड़ा है। हरिणी तथा हथिनी के चरित्रों का वर्णन बहुत सजीव शैली में अंकित किया गया है। इनका जीवन भी पारिवारिक स्नेह में पचता है। एक दूसरे के प्रेम तथा प्राणों की रक्षा के लिए तन मन से लगे हुए हैं और उसी प्रेम के सम्मुख अपने प्राण तक तो देते हैं।

‘शेप यात्रा’ में निघिजी ने गंगाजी की चार पाँच धाराओं, घने जङ्गलों, पथरीले रेतीले मैदानों और कगीले झाड़ू झाड़ों के मार्ग का सजीव चित्रण तो किया ही है किन्तु इसमें दो घटनाएँ इतनी मयानक हैं कि मन एक बार ही भय से रोमांचित हो जाता है। ‘दैत्य की गुफा’ में आर्य्यक संघ के आठों मेम्बरों द्वारा खूनी रीझ का हूँदना तथा रीझ की मालों से मारना, ‘बलदस्तु’ में कुमार के मगरमच्छ के फन्दे में फसे रहने पर भी होश में रहना, शेर का मन्वान की छत पर छलांग मारना—ये सब आश्चर्य में डालने वाली रोमांचक घटनाएँ हैं। ये सब घटनाएँ कभी कभी तो कल्पना द्वारा लिखी गई जान पड़ती हैं।

‘मल्लयुद्ध’ में गोह और अजगर के मल्ल-युद्ध का वर्णन अत्यन्त सजीव है। गोह और अजगर के युद्ध से युद्ध हार भाव तथा चेष्टा को काव्यमयी भाषा में व्यक्त किया गया है।

‘प्रणाम, हे कणाश्रम’ में लेखक ने कितनी ही छोटी-छोटी घटनाओं को लिया है। आर्य्यक संघ वाले जङ्गल में जीवन्त का रहस्य जानना चाहते हैं। अतः वहाँ उन्हें किसी भी प्रकार का कोई चिह्न मिलता है तो सम्बन्ध अन्यान्य बातों तथा घटनाओं से लगाने में तनिक भी नहीं चकते हैं। इसी में उनकी आनन्द आता है। कणाश्रम-सम्बन्धी अनेक लोकपूर्ण बातें लिखकर अन्त में लेखक ने यह

निष्कर्ष निराला है कि हस्तिनापुर के पाप जो चौकी घायी है, वही अतीत काल में कणाश्रम रहा होगा और इसीका वर्णन कालिदास ने अपनी ‘अभिज्ञान शाकुन्तल’ में किया है। जयदरी के आस पास वाला कणाश्रम उनके मत में ठीक नहीं है।

इस प्रकार यह पुस्तक अत्यधिक रोचक, रोमान्चकारी तथा जगल के उपयोगी रहस्यों का उद्घाटन करने वाली है। जङ्गल के सौन्दर्य और उसके जीवन के सौन्दर्य का सूक्ष्म निरीक्षण है। आर्य्यक संघ के कार्य, साहस और लगन सराहनीय हैं। इस पुस्तक की घटनाएँ सच्ची होने के कारण यह अपने आपमें नवीन और हिन्दी साहित्य के लिए अमर देन है।

—किन्दु अमवाल

साहित्य-साधना की पृष्ठ-भूमि

लेखक—सुखिनाथ झा ‘कैरव’, प्रकाशक—ज्ञानपीठ लिमिटेड, पटना ४।

कैरव ने साहित्य की व्यापक अर्थ में ग्रहण करके पहले उसी व्याख्या और समीक्षा की है। धर्म, विज्ञान, जीवन और दर्शन की साहित्य साधना की पृष्ठ भूमि बतलाया है और इसके उपरान्त के रस-छन्द-अलंकार, कविता, कहानी, उपन्यास और नाटकों के उद्भव, विकास और प्रवृत्तियों की चर्चा की है। पर रस-छन्द अलंकार खण्ड को छोड़कर अन्य खण्डों के विवेचन में उदाहरणों का निरन्तर अभाव है और विवेचना भी बहुत हल्के ढंग से की गई है।

इधर हिन्दी साहित्य ने गद्य और पद्य दोनों ही क्षेत्रों में काफी उन्नति की है तथा कई नवीन शैलियों, पद्धतियों और रूपों का समावेश हो गया है। लेखक ने इनकी कोई चर्चा नहीं की। पुस्तक के आरम्भ में, प्राक्कथन में ही, लेखक ने यह स्वीकार कर लिया है कि ग्रन्थ सन् १९४२ के खेल जीवन काल में लिखा

गया था। तदनन्तर ज्यों तक कार्याधिक्य के कारण पड़ा रहा और बिना संशोधन के ही प्रकाशित हो गया।

इस जलनाजी में नवीनतम साहित्य-रूपों की चर्चा का अभाव खटकने लगता है। अंकन की अशुद्धियाँ भी दर्शाते हैं। संक्षेप में कहा जा सकता है कि जितना व्यापक क्षेत्र उन्होंने लिया है उसका वे निराह नहीं कर पाए हैं।

—हमलता जनस्वामी

साहित्य-विवेचन

लेखक—वेमचन्द्र 'सुमन' और योगेन्द्रकुमार मल्लिक, प्रकाशक—आरम्भाराम पण्डित लखनऊ, दिवकी।

वेमचन्द्र 'सुमन' और योगेन्द्रकुमार मल्लिक ने सम्मिलित प्रयत्न से साहित्य का नवीनतम विवेचन प्रस्तुत किया है। इसमें लेखकद्वय ने हिन्दी की नवीनतम प्रवृत्तियों की—जैसे गद्य-गीत, स्केच, रिपोर्ताज, समालोचना, जीवनी, स्मरण—सम्यक् समीक्षा की है। पुस्तक आदि से अन्त तक परिभाषाओं, विविध लेखकों के मत और मतभेदों तथा उदाहरणों से परिपूर्ण है। तुलनात्मक दृष्टि से विद्युत्नी पुस्तक की अपेक्षा इसमें भाषा अपेक्षाकृत सरल, रोचक और शैली प्रवाहयुक्त है। अंकन की अशुद्धियाँ काफी कम हैं। गेट-अप अच्छा है।

आज जब हिन्दी का क्षेत्र विस्तृत हो गया है, तब अहिन्दी-भाषी क्षेत्रों के लिए ऐसी

पुस्तकें बड़ी उपादेय हैं। पर साथ ही इन लेखकों ने अपने ग्रन्थ का शीर्षक 'साहित्य' से प्रारम्भ न करके 'हिन्दी-साहित्य' से प्रारम्भ किया होता तो अधिक अच्छा होता, क्योंकि साहित्य का अर्थ केवल 'हिन्दी साहित्य' ही तो नहीं है।

'साहित्य-विवेचन' के लेखकों ने पारचात्य साहित्य और हिन्दी पर उसका प्रभाव प्रदर्शित किया है। पारचात्य साहित्य ने भारत के प्रायः सभी प्रान्तीय साहित्यों की प्रभावित किया है। अतः ऐसे ग्रन्थों में, जिनमें 'साहित्य' शब्द व्यापक अर्थों में प्रयुक्त हुआ है, भारत के विभिन्न प्रान्तीय साहित्यों का भी तुलनात्मक उल्लेख आवश्यक लगता है, क्योंकि सुमन जी और मल्लिक जी ने अपनी पुस्तक हिन्दी की नई पीढ़ी को समर्पित की है, जिसे अपनी समर्पित समीक्षाओं से सुदृढ़ साहित्य का निर्माण करना है। हिन्दी की नई पीढ़ी का अध्ययन-क्षेत्र अन्तर्गत गया है। समग्र भारत की भाषा हिन्दी है, अतः भारतीय सभ्यता और संस्कृति की छाप लिये और उसीके अंक में चलने वाला साहित्य इस नई पीढ़ी के अध्ययन का क्षेत्र होगा।

'साहित्य-विवेचन' में हिन्दी-साहित्य की नवीनतम धारा का विवाह नहीं है, और वह है रेडियो के लिए लिखित साहित्य और पट्टनियों। रेडियो नाटक और एकांकी, रेडियो उपन्यास, एकांकी और कहानी साहित्य के नये अंग होंगे। इनकी अपनी अनगणित तकनीक है।

—हमलता जनस्वामी

प्राप्ति-स्वीकार

१. गीतम : श्री बीरेन्द्र मिश्र, ज्ञानवीर बन्धु कार्यालय, लखनऊ, भालियर । २. धनवासी भारत : श्री ब्रह्मदत्त दीक्षित, भीमती कृष्णा दीक्षित, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ३. अमर बेल : श्री कृष्णलाल वर्मा, मयूर प्रकाशन, काँची । ४. धात्री की करवट : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ५. जंतोरों दूटती हैं : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ६. राग-विराग : 'किराक' गोरखपुरी, इलाहाबाद लॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद । ७. हिन्दू-विवाह में कन्या-दान का स्थान : श्री सम्पूर्णानन्द, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । ८. खेद-खिलौने : श्री राजेन्द्र यादव, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । ९. जिन्दगी मुस्कुराई : श्री कन्हैयालाल मिश्र प्रभाकर, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी । १०. भारतीय शिक्षा-विद्वान्त : डॉ० सुबोध प्रदानाल, दर्ग ब्रदर्स, प्रयाग । ११. हिन्दी कहानियों में शिष्य-विधि का विकास : डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल, साहित्य भवन लिमिटेड, प्रयाग । १२. शब्दों का जीवन : श्री मोलानाथ तिवारी, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १३. मेघदूत : श्री वासुदेवशरण अग्रवाल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १४. तैलुगु और उसका साहित्य : श्री हनुमन्तलाल 'अपार्चित', सम्पादक—श्री जैमचन्द्र 'हुमन', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १५. माकड़ी और उसका साहित्य : श्री श्याम परमार, सम्पादक—जैमचन्द्र 'हुमन', राजकमल प्रकाशन, दिल्ली । १६. छोड़े की दीवार के दोनों ओर : श्री यशपाल, विप्लव कार्यालय, लखनऊ । १७. रूखी कान्ति के अग्रदूत : श्री राजेश्वरप्रसाद नारायणविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १८. युग पुरुष राम : श्री अक्षयकुमार जैन, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । १९. तुलसी और उनका काव्य : श्री सत्यनारायणविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २०. विष्णु-भूमि की छोड़-कथाएँ : श्रीचन्द्र जैन, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २१. सुन्दर कहानियाँ : श्री राजगुहादुरविह, आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली । २२. बाबू मेका : श्री रामभूताथ 'शेखर', आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली ।

आलोचना पुस्तक-माला

हिन्दी-गद्य की प्रवृत्तियाँ २)

हिन्दी उपन्यास, ऐतिहासिक उप-
न्यास, हिन्दी कहानी, हिन्दी नाटक,
हिन्दी निबन्ध, हिन्दी आलोचना ।

नलिनबिलोचन शर्मा, प्रभाकर
माचवे, ठाकुरप्रसाद सिंह, बच्चनसिंह,
विजयशंकर मल्ल, नन्ददुलारे बाजपेयी ।
भूमिका—डॉ० लक्ष्मीशार गार्ग्येय ।

हिन्दी-काव्य की प्रवृत्तियाँ २)

रहस्यवाद, छायावाद, प्रगतिवाद,
प्रयोगवाद, प्रतीकवाद ।

प्रभाकर माचवे, डॉ० जगदीश गुप्त,
विजय चौहान, नामप्रसिंह, राजनारा-
यण विसारिया । भूमिका—डॉ० गुरुवंश ।

हिन्दी के गौरव-ग्रन्थ २)

पृथ्वीराज रासो, सूर सागर, राम-
चरित मानस, बिहारो सप्तसई,
कामायनी, गोदान ।

डॉ० विपिनविहारी त्रिवेदी, डॉ०
सत्येन्द्र, रामेय राधव, विश्वम्भर 'मानव',
विजयेन्द्र स्नातक, गोपालकृष्ण कौल ।
भूमिका—डॉ० ब्रजेश्वर वर्मा ।

हिन्दी आलोचना की अर्वाचीन प्रवृत्तियाँ २)

आधुनिक आलोचना का उदय

श्री आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, शुक्लो-
चर समीक्षा, श्री गुजाराय की
समीक्षा-पद्धति : एक मूल्यांकन,
बाजपेयीजी की समीक्षा-पद्धति, आचार्य
हजारीप्रसाद द्विवेदी की समीक्षा की
मानवतावादी भूमि, वर्तमान हिन्दी-
आलोचना : उपलब्धि और अभाव ।

शिपनाथ, डॉ० जगदीश गुप्त,
विजयेन्द्र स्नातक, डॉ० भगवत्स्वरूप
मिश्र, शम्भुनाथ सिंह, नलिनबिलोचन
शर्मा । भूमिका—डॉ० देवराज ।

पश्चात्य आलोचना की अर्वाचीन प्रवृत्तियाँ ३)

पश्चात्य समीक्षा की आधुनिक
प्रवृत्तियाँ, होमेल का कला-सिद्धान्त,
मार्क्सवादी समीक्षा और उसकी कम्यु-
निस्ट परिस्थिति, इतिहास की मार्क्सोसर
व्याख्याएँ और साहित्य-दर्शन, प्रतीक-
वाद की स्थापनाएँ, अतिव्याप्यवाद,
बेज़िन्स्की की साम्यवादी का विकास,
आई० ए० रिचर्ड्स के समीक्षा-सिद्धान्त,
टी० एस० इन्ग्रियट के काव्य-सिद्धान्त,
ब्रंमेज़ी समीक्षा : बीसवीं शताब्दी ।

लयकान्त मिश्र, डॉ० रवीन्द्रसहाय वर्मा,
विजयदेव नारायण साहू, हर्षनारायण,
राजनारायण विसारिया, रामस्वरूप चण्डेरी,
रामअवध द्विवेदी, केशव आनन्द, यदुपति
सहाय । भूमिका—प्रो० एस० सी० देव ।

राजकमल प्रकाशन

दिल्ली बम्बई नई दिल्ली

हमसे प्राप्य नये उत्कृष्ट प्रकाशनों की सूची

आलोचना, साहित्य, संस्कृति

हिन्दी-साहित्य में विविध वाद :

डॉ० प्रेमनारायण शुक्ल ६)

भारतीय साधना और सूर-साहित्य :

डॉ० मुन्यौराम शर्मा ८)

शरदचन्द्र, चिन्तन और कक्षा :

डॉ० इन्द्रनाथ मदान २॥)

भाषा, साहित्य और संस्कृति :

डॉ० रामविलास शर्मा १॥॥)

महादेवी : विचार और व्यक्तित्व :

शिवचन्द्र नागर ६)

हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति :

टीका : आचार्य विश्वेश्वर १२)

अनुसन्धान का स्वरूप : डॉ० सावित्री तिनहा ३)

भारत की मौखिक पुरुषा :

डॉ० नानुदेवशरण अग्रवाल ४)

उपन्यास

बाहर-भीतर : डॉ० देवराज १॥॥)

बाबा बटेसरनाथ : नागाजुन १०॥)

उबाल : डॉ० रागेय रायच १॥॥)

देवकी का घेरा : ,, ३)

पयोधरा जीत गई : ,, ३)

खोह का ताना : ,, ३)

शराबी : पांडेय बेचन शर्मा 'उग्र' ३)

मानव की परत : देवीदयाल सेन ३)

काले बादल : जॉन डिन ४)

आग और पानी : तेजबहादुर चौधरी २॥)

राग और त्याग : कमल शुक्ल ६)

आधा इन्सान : खताशा अहमद अन्वास २॥)

हवेली की ईंटें : श्रीचन्द्र अग्निहोत्री ३॥)

रजनीगन्धा : दयाशंकर मिश्र ३)

कहानियाँ

बगला की आधुनिक स्पेक्ट कहानियाँ : मुदुलादेवी ६॥)

पंजाब की कहानियाँ : बलवन्तसिंह ३)

कारमौर की कहानियाँ : कृष्णचन्द्र ३)

बिचरे मोती : सुमद्राकुमारी चौहान २॥)

बच्चा छुक्कन : इन्तियाज अली ताज १॥)

कविता

नयी कविता : १ : स० डॉ० जगदीश गुप्त,

रामस्वरूप चतुर्वेदी २)

वर्षान्त के बादल : 'अचल' ३)

शेर-ओ-सुखन : भाग २ :

अयोध्याप्रसाद गोयलीय ३)

शेर-ओ-सुखन : भाग ३ : ,, ३)

सुकुल : सुमद्राकुमारी चौहान २॥)

प्रभाव केरी : नरेन्द्र शर्मा २)

कामिनी : नरेन्द्र शर्मा १)

कवि भारती : सं० पन्त, नगेन्द्र, राय १६)

विविध

स्वप्नसिद्धि की खोज में :

कन्दैयालाल माणिकलाल मुन्शी ६)

बेनीपुरी प्रणयवली : श्रीरामचन्द्र बेनीपुरी ११॥)

शरद-विषमभावली : शङ्करचन्द्र चटर्जी १॥)

बदलते दरय : राजबल्लभ ओम्ना २)

भारतीय कभीदा : जगदीश मित्तल,

कमला मित्तल १६)

हिन्दू विवाह में कन्या-दान का स्थान :

सम्पूर्णानन्द १॥)

मन की बातें : गुलाबराय ३)

चोनी जनता के बीच : जगदीशचन्द्र जैन ४)

आधुनिक पत्रकार-कक्षा : रा० २० एडिलर ३॥)

भारतीय पत्रकार-कक्षा : रौलेट्ट ई० फुल्ले ६)

समाचारपत्रों का इतिहास :

अभिनिकाप्रसाद वाक्पेयी ६)

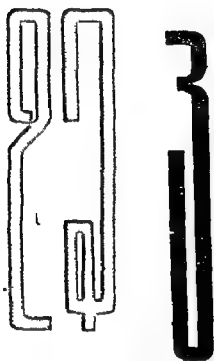
रीषदान : डॉ० रामकुमार वर्मा ३)

वृद्ध पर्यायवाचा कोष : मोलानाथ तिवारी ३)

राजकमल प्रकाशन, दिल्ली—बम्बई

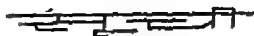
श्री देवराज, मैनेजिंग डाइरेक्टर, राजकमल पब्लिशिंग्स लिमिटेड, बम्बई के लिए
श्री गोपीनाथ सेट द्वारा नवीन प्रेस, दिल्ली में मुद्रित ।

सम्पादन-समिति
 डॉ. धर्मवीर भारती, डॉ. रघुवंश
 डॉ. वजेइवर वर्मा, श्री विजयदेवनारायण
 सहकारी सम्पादक
 श्री क्षेमचन्द्र 'सुमन'



इतिहास का पुनर्नवीकरण
 हिन्दी का यात्रा-साहित्य
 मार्मनाद और साहित्य के स्थायी तत्त्व
 उर्दू-आलोचना का विकास
 नई कविता का भविष्य
 'पद्मावत' का पाठ और 'आईन-ए-अकबरी'
 'पृथ्वीराज रासो' का विस्तार
 जटमल और 'गोरा-चादल की कथा'

सम्पादकीय
 डॉ० रघुवंश
 हर्षनारायण
 मसीहकुमार
 गिरिजाकुमार माथुर
 डॉ० माताप्रसाद गुप्त
 अग्ररचन नाहटा
 डॉ० डीकमल्लिक तन्त्र



△सम्पादकीय

—इतिहास का पुनर्निरीक्षण --- १

△निबन्ध

—हिन्दी का यात्रा साहित्य :

डॉ० रघुवंश --- ३

—माक्सवाद और साहित्य के

व्यापक क्षेत्र :

हर्यनारायण --- २२

—उर्दू-आलोचना का विकास :

मसीहूज्जामौ --- १४

△प्रस्तुत प्रश्न

—नई कविता का भविष्य :

गिरिजाकुमार माथुर --- ४२

△अनुशीलन

—‘पद्मार्त’ का पाठ और

‘आर्न-ए-अकबरी’ :

डॉ० माताप्रसाद गुप्त --- ७१

—‘धृन्वीराज रामो’ का विस्तार :

रंगरचन्द नाहटा --- ८०

—जटमल और ‘गैरा-बादल की कथा’ :

डॉ० टोकमसिंह सोमर --- ८१

△मूल्यांकन

—संस्कृति और सम्यता के रूप :

बख्शसिंह --- ८९

—पलायनवाद : दो स्थितियों :

लक्ष्मीकान्त वर्मा --- १२

—प्रेतों की शर-परीक्षा :

रामलखनन पाण्डेय --- १००

—व्यक्ति, परिवार और समाज :

अजितकुमार --- १०२

—चौद सूरज के शीतल :

गंगाप्रसाद मिश्र --- १०६

—भारतीय साहित्य का परिचय (तमिल) :

ति० शेपादि --- १११

—प्रगतिशील चिन्तन और साहित्य :

राजेन्द्रप्रसाद सिंह --- ११४

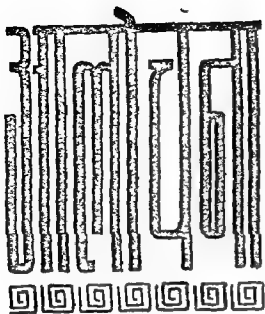
—काव्य और जीवन पर श्री मुमितानन्दन

पन्ना के विचार :

भारतभूषण अग्रवाल --- १२१

△परिचय

--- १२८



सम्पादकीय

इतिहास का पुनर्नवीकरण

प्रत्येक युग की समस्याओं के निदान और समाधान के लिए परम्परा और परिस्थिति के समन्वित पर्यवेक्षण की आवश्यकता होती है। अतः प्रत्येक युग नये सिरे से गत जीवन का अनुशीलन और पुनर्निर्माण करता है और इस प्रकार इतिहास लेखन का काम निरन्तर जारी रहता है। सामान्य सामाजिक इतिहास की भाँति साहित्य के इतिहास का भी, जो अन्य कला-कृतियों के साथ मानव जीवन का आन्तरिक इतिहास निर्मित करता है, युग-युग में पुनर्नवीकरण होता रहना आवश्यक है। इस दृष्टि से हिन्दी-साहित्य के इतिहास-लेखन की प्रगति युग-जीवन की प्रगति के साथ नहीं चल सकी है। वस्तुतः, जैसा कि हम पहले कह चुके हैं, हमने अपने साहित्य के इतिहास का प्रथम वाचन भी अभी पूरा नहीं कर पाया है। इतिहास का प्रथम वाचन उसकी सामग्री के अनुसन्धान, प्रमाण परीक्षण और संकलन-विवलेपण से सम्भव रहना है। यह सही है कि

इतिहास के प्राथमिक उपादानों को जुड़ाने का कार्य प्रत्यक्षतः इतिहासकार का नहीं, अन्वेषक, अनुसन्धानकर्ता, पाठालोचक और पाठ सम्पादक का है। किन्तु इतिहासकार का यह उत्तरदायित्व अवश्य है कि वह इस कार्य की नवीनतम प्रगति से पूरा लाभ उठाते हुए ही इतिहास की युगातुल्य नवीन रूप में उपस्थित करे। हिन्दी साहित्य की नई ऐतिहासिक समीक्षाओं में इस बात का पूरा ध्यान नहीं रखा गया है।

यद्यपि हिन्दी साहित्य का जीवन लगभग एक हजार वर्ष का ही है, फिर भी, क्योंकि उसका जन्म प्रागैतिहासिक काल तक जाने वाली एक लम्बी परम्परा की ऐतिहासिक आवश्यकता के रूप में हुआ था, उसके इतिहास की पृष्ठभूमि कहीं अधिक पुरातन और दीर्घ है। इस भूमिका के अनेक पृष्ठ अभी खोले तक नहीं जा सके और जो खोले गए हैं उनके भी अर्थानुसन्धान और अनुचिन्तन का कार्य बहुत कम हुआ है। किन्तु हिन्दी साहित्य के इतिहासकार के लिए यह समझ लेना अत्यन्त आवश्यक है कि इस भूमिका के बिना उसका इतिहास

बाजारू चिन्तों की भोंति प्राणदीन रहेगा। साथ ही, यह भी स्मरणीय है कि हिन्दी साहित्य के साथ अन्य आधुनिक भाषाओं के साहित्य भी देश की पुरातन परम्परा के सम्मोदार हैं। अतः उनके तुलनात्मक विवेचन से ही हिन्दी साहित्य की परम्परा से सम्बद्ध अनेक श्रमों का पूर्ण स्पष्टीकरण सम्भव है। हिन्दी के पार्श्वकी साहित्यों से भी अधिक महत्त्वपूर्ण स्वयं उसकी जनपदी बोलियों की अतुल्य साहित्य सम्पत्ति है जो स्वतः साहित्य के इतिहास का अनुपेक्षणीय उपकरण होने के साथ इतिहास की अनेक सुविधों को सुलभ करने में सहायक हो सकती है।

इन उपादानों के अतिरिक्त साहित्य के इतिहास लेखन में समाज और संस्कृति के प्राचीन तथा सहास्रीन इतिहास—राजनीतिक परिस्थिति, आर्थिक व्यवस्था, कला कौशल, व्यापार विनिमय विविध ज्ञान विज्ञान आदि की प्रगति की सहायता भी अनिवार्य है। इन सहायक उपादानों के द्वारा ही साहित्य का इतिहास सामान्य इतिहास के साथ स्पष्ट होता है और उसका समाज की सामूहिक उपलब्धि के रूप में मूल्यांकन किया जाता है। यद्यपि, जैसा कि हमने पहले कहा है, हमारा सामान्य सामाजिक इतिहास अभी अनेक दिशाओं में अपूर्ण और अग्रसर प्रवृत्त है, फिर भी हमारे साहित्य के इतिहासकारों ने हिन्दी साहित्य को ऐतिहासिक सदर्भ में घटाने की बहुत कम चेष्टा की है। और जहाँ कहीं व्यक्तिगत कवियों और लेखकों अपना साहित्यिक प्रवृत्तियों की ऐतिहासिक समीक्षा की भी नहीं है, वहाँ आधुनिक युग का दिया गया है कि साहित्य एक सीमा तक ही सामाजिक प्रक्रिया है। अधिकतर में तो वह व्यक्तियों की, जो सुबन के महत्त्वपूर्ण में प्रायः देश काल की सीमा के ऊपर उठ जाते हैं, एक सृष्टि है जिसका अपना निजी व्यक्तित्व और

स्वतन्त्र सत्ता है। उसकी उपलब्धि, अभिव्यक्ति और प्रतिफलन के अपने सिद्धान्त और नियम हैं। परम्परा और परिस्थिति के साथ उसका सम्बन्ध इतना सूक्ष्म और कोमल होता है कि दोनों के सूत्रों को मिलाना कभी कभी कठिन ही नहीं असम्भव सा लगता है। ऐसी स्थिति में साहित्य का वह इतिहासकार जो भाषा विकास, सौन्दर्य-बोध, भावानुभूति, रूप-विधान और अभिव्यक्त्या-शिल्प के सिद्धान्तों से परिचित नहीं है, साहित्य की सामाजिक समीक्षा करते समय अनुमान और कल्पना की सीमा में पहुँचकर मिथ्या और भ्रम की सृष्टि कर सकता है और जहाँ निष्कर्ष और निर्णय का आधार साहित्य-शास्त्र के सिद्धान्तों की बनाना चाहिए, वहाँ वह नीति धर्म, समाज शास्त्र आदि के सिद्धान्तों की अवतारणा करके अपने पूर्वाग्रहों का आरोप कर सकता है। किन्तु इस सम्बन्ध में दूसरी दिशा में भी भूल हो सकती है और साहित्य का इतिहास शुद्ध शास्त्रीय समालोचना का रूप ले सकता है। इस प्रकार साहित्य के इतिहास में एक ओर सामाजिक इतिहास तथा इतर ज्ञान-विज्ञान और दूसरी ओर साहित्य के सिद्धान्तों का समन्वित उपयोग कर सकना अत्यन्त कठिन कार्य है। यही इतिहास लेखक का दृष्टिकोण स्पष्ट रूप से सामने आ जाता है।

यह तो स्पष्ट हो है कि इतिहास के युग सन्धि पुनर्जीकरण की आवश्यकता का कारण उसके उपादानों के नये नये अनुसन्धान तो होते ही हैं, इससे कहीं अधिक उसकी नवीन समीक्षा होती है। संक्षेप में, इतिहास के नवीकरण का अर्थ समीक्षा के नवीकरण का अर्थ हो जाता है। और, समीक्षा का नवीकरण उपर्युक्त द्विविध सिद्धान्तों के प्रयोग पर निर्भर रहता है। किन्तु अन्ततोगत्वा इन सिद्धान्तों के प्रयोग का निर्धारण इतिहास-लेखक के दृष्टिकोण के आधार पर होता है। अतः इतिहास-लेखन में दृष्टि-

कोश का प्रश्न उससे पहले उठता है। यद्यपि इसके सम्बन्ध में स्पष्ट आग्रह पुराने इतिहासकारों में इतना नहीं था, फिर भी कोई इतिहास ऐसा नहीं है जिसे दृष्टिकोण विहीन कहा जा सके। रात्र तो यह है कि ऐसा इतिहास लिखना यदि सम्भव भी हो, तो भी उससे इतिहास का वास्तविक उद्देश्य सिद्ध नहीं हो सकता। भारतीय इतिहास के लेखकों में निरन्तर दृष्टिकोण सम्बन्धी सन्दर्भ चलता रहा है, प्रत्येक परवर्ती इतिहासकार अपने पूर्ववर्तियों के दृष्टिकोण में संशोधन करने और अपने नये दृष्टिकोण की आश्रयश्रुता और समीचीनता दिखाते हुए उनकी आधार पर इतिहास सामग्री को उपस्थित करने का प्रयत्न करता है। ऐतिहासिक दृष्टिकोण के इतिहास का अध्ययनकन प्राचीन काल से किया जा सकता है, जब भारत में आधुनिक अर्थ में इतिहास-लेखन की प्रथा नहीं थी।

प्राचीन भारतीयों की इतिहास के प्रति उदासीनता का कारण प्रायः भौतिक जीवन के प्रति उनकी उदासीनता बताया गया है। किन्तु बात बहुत गलत ढंग से कही गई है, जिसके परीणामस्वरूप प्रायः यह समझ लिया गया कि हमारी समूची जाति जीवन से निपुण संन्यासियों की जाति थी। भौतिक जीवन के प्रति हमारे प्राचीनों की उदासीनता का वास्तविक कारण उनका जीवन दर्शन तथा जीवन के स्थायी मूल्यों और परिवर्तनशील परिस्थितियों के बीच उनका विवेक था। प्राचीनों के सम्मुख इतिहास और पुराण में कोई अन्तर न था, इसी कारण पुष्पों में आधुनिक अर्थ में बहुमूल्य ऐतिहासिक सामग्री कल्पना लोक की अद्भुत सृष्टि में विनीत हो गई है। आधुनिक इतिहासकार उसमें से तथ्य संकलन करने का परिश्रम करता है, किन्तु उसे कितनी सफलता मिलती है? पुराणकार भौतिक

तथ्यों का आकर्षक वर्णन करता है, भोग के शारीरिक सुख से वह मसी भौति परिचित है, साधना की उपलब्धियों में वह उसे स्थान देता है। फिर भी, वह भौतिक तथ्यों की पूजा नहीं करता। सत्य के ग्रन्थेपण में भौतिकता का क्या महत्त्व है वह अपने निश्चित कर रहा है। इसी कारण तथ्यों में वह मनमाने संशोधन और परिवर्तन करते हुए जीवन के नैतिक मान तथा स्थायी मूल्यों की खोज करना चाहता है। प्राचीन भारतीयों की यह विशेष प्रकार की इतिहास-प्रतिमा कितनी सज्ज और न्यायोचित थी यह उनके पुराण साहित्य की विपुलता से सिद्ध होता है। किन्तु यह इतिहास प्रतिमा तभी जाग्रत होती थी जब प्राचीन मूल्यों के पुनरावलोकन, नवीन मूल्यों की स्थापना तथा जीवन की नई मान मर्यादा का निर्देश करना अभीष्ट होता था। पुराण प्रणाली का प्रयोग उन लोक प्रचलित किंवदंतियों में भी पाया जाता है जिनका आधार प्राचीन या समकालीन इतिवृत्त होते थे। लिखित रूप में इसके अन्तिम उदाहरण मध्य-युगीन भक्तमाल-वार्ता और ख्यात साहित्य हैं। इन्हीं में हिन्दी साहित्य के प्रथम इतिहास का दर्शन होता है जिसमें भक्त कवियों के जीवन के चुने हुए, अर्थातः कल्पित और प्रायः अत्युक्तिपूर्ण घटना प्रथम केवल जीवन के उन सत्यों के उद्घाटन के लिए प्रसिद्ध किये गए हैं जिन्हें उन्होंने अपने जीवन और कृतित्व में उतारने के प्रयोग किये थे। हम कह सकते हैं कि हमारे प्रथम इतिहास केवल दृष्टिकोण प्रधान थे, उनके निकट इतिवृत्त, देश और काल का स्वतः कोई मूल्य न था।

पौराणिक प्रणाली का चर्चित प्रभाव मध्ययुग के कुछ क्षारसी इतिहासकारों पर भी पाया जाता है जो कभी नैतिक दृष्टिकोण के कमी वीर पूजा की भावना से आग्रहवश, और

कभी मनोरंजन मात्र के लिए ऐतिहासिक तथ्यों को औपन्यासिक रूप में उपस्थित करते हैं। कुछ फारसी इतिहासकारों ने कट्टर साम्प्रदायिक दृष्टिकोण से मुस्लिम शासन का इतिहास लिखते हुए अनेक ऐतिहासिक तथ्यों की निर्मम हत्या और अंतर्गत कल्पनाओं की सृष्टि की है। अकबर का इतिहासकार बदाऊनी ऐसा ही है। हिन्दी साहित्य के इतिहास का दूसरा चरण प्राकृत काव्य रचने वाले कवियों से सम्बन्धित अनुश्रुतियों और कविता सभों के रूप में मिलता है। अनुश्रुतियों के प्रचलन का उद्देश्य या तो नीति शिक्षा है अथवा कवियों तथा उनके कृतिरत्न की सराहना और प्रशंसा। कविता-सभों का उद्देश्य सराहना, मनोरंजन और अपने साहित्य के प्रति आत्मगौरव की मानना है। आधुनिक काल का 'शिवसिंह सरोज' इस प्रवृत्ति का अन्तिम उदाहरण कहा जा सकता है।

आधुनिक युग में 'भारतीय इतिहासों' में, जो सबसे पहले अंग्रेजों द्वारा लिखे गए, स्वभाव-तया साम्राज्यवादी दृष्टिकोण की प्रधानता है। उनका उद्देश्य स्पष्ट था और उसकी पूर्ति के लिए तथ्यों की विकृति, अत्युक्ति, अवहेलना और कभी कभी कथन करने में भी उन्हें सकोच न होता था। यद्यपि भारतीय इतिहास के अन्वेषण और अनुसन्धान में उन्होंने जो कार्य किया है, वह निरस्मरणीय रहेगा, फिर भी भारतीय जीवन की दुर्बलताओं को उभारने, विदेशों को गहराई से स्पर्शित करने तथा आत्म-गुण और मोह-निद्रा में निमग्न करने वाले गुणों की प्रशंसा करने में उन्होंने अपनी दृष्टि से अपनी जाति के प्रति अपने सामयिक कर्तव्य को स्पष्ट निभाया। कुछ थोड़े-से विदेशी इतिहासकारों ने हिन्दी की ओर भी ध्यान दिया और दलितोद्धार तथा प्रतिपालन की यादना से संभव तथा इतिहास की प्रारम्भिक

पुस्तकें लिखीं। भाषा और साहित्य के क्षेत्र में विदेशों को उभारने और जातीय अन्तर्भेदनस्य को प्रोत्साहन देने के प्रयत्नों में डॉन गिन ब्रास्ट की फोर्ट नियम कॉलेज की कार्य प्रणाली तथा सर जार्ज ग्रिफथ्स के भाषा-सर्वे का उदाहरण दिया जा सकता है। भाषाओं, उपमावाच्यों और नोलियों के इस महान् एवं अद्वितीय अनुसन्धान में एकता और समानता पर भी जोर दिया जा सकता था। किन्तु यह तो राष्ट्रीय दृष्टिकोण की बात है।

जब राष्ट्रीय इतिहास रचना के प्रयोग प्रारम्भ हुए, तब भी तत्पक्ष निरूपण और सत्यान्वेषण सम्मान न हो सका; क्योंकि भारतीय इतिहासकारों को विदेशियों द्वारा आरोपित लाज्जुओं के निराकरण की चिन्ता अधिक थी। फलतः एकता, मैत्री और सहयोग का समर्पण करने वाले तथ्यों की अतिरचना तथा इनके विपरीत तथ्यों की अवहेलना सामायिक सी हो गई। मध्ययुग के राष्ट्रीय इतिहासकार की योग्यता और विद्वता का अधिकांश यही सिद्ध करने में व्यय होने लगा कि हिन्दू और मुसलमानों का विभेद मौलिक नहीं है, उनका वैमनस्य सनातन नहीं है, अतः वह साम्राज्यवादी भेद नीति का परिणाम मात्र है। सामयिक राष्ट्रीय आवश्यकता की इससे मने ही आशिक पूर्ति हुई हो, इतिहास का तो अहित ही हुआ और हमारे इतिहास दृष्टि संकुचित और सीमित रह गईं। किन्तु साहित्य के इतिहास पर इस प्रकार के राष्ट्रवादी दृष्टिकोण का प्रभाव नहीं पड़ा। ऐसा जान पड़ता है कि साहित्य ने विभेद और विभाजन को सत्य मानकर स्वीकार कर लिया था, यद्यपि हिन्दी-साहित्य में हिन्दू और मुसलमानों की एकता, मैत्री और सम्मिलन के अनेक प्रमाण और उदाहरण मिलते हैं। विदेशी इतिहासकारों ने राष्ट्रवादी भारतीय

इतिहासकारों को केवल प्रतिक्रिया के ही रूप में प्रभावित किया हो ऐसी बात नहीं है। अनेक बातों में पद्धति और प्रणाली ही नहीं, अपितु दृष्टिकोण में भी भारतीय इतिहासकारों ने विदेशियों का अनुकरण और अनुगमन किया है। विदेशी इतिहासकारों ने अपने ईसाई पवित्रतावादी दृष्टिकोण से अनेक प्रचलित परम्पराओं और प्रथाओं की आलोचना की थी और प्रतिपालन की भावना से सुधार के संकेत किये थे। भारतीय इतिहासकारों ने इस दृष्टिकोण को अपनाकर, ऐसे तथ्यों की, जो सतही दृष्टि से पवित्रतावादी भावना के विरुद्ध पड़ते थे, गृह-गम्भीर समालोचना करने के स्थान पर या तो उनकी उपेक्षा कर दी अथवा उनके सम्बन्ध में क्षमा-याचना-जैसा मान विकसित कर लिया। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में पवित्रतावादी सुधारवाद का दृष्टिकोण बहुत स्पष्टता के साथ दिखाई देता है। उदाहरण के लिए, विदेशी समीक्षकों द्वारा प्रशंसित सुधारक तुलसीदास की आचार्य शुक्ल ने विशद व्याख्या की, उनके वर्णाश्रम धर्म पर आश्रित सुधारवाद को त्रिकालाबाधित आदर्श के रूप में उपस्थित किया। शुक्लजी की प्रतिमा तथा सुधारवाद के वातावरण के सम्मिलित प्रभाव से हिन्दी के समीक्षकों पर तुलसी के 'लोक-संग्रह' का ऐसा आतंक छा गया कि हिन्दी के सबसे अधिक प्रचुर और सम्पन्न साहित्य—कृष्ण-भक्ति-साहित्य—का सामाजिक मूल्य शून्य में ही विज्ञान रह गया, उसे अंधेरे कुएँ से निकालने का साहस किसी कृष्ण ने न कर पाया। कृष्ण में लोक-संग्रह का भाव ही कहाँ था ! और उनकी लोक-रंजक लीला के रस और आनन्द को सुधारवादी समीक्षक समायाचना के साथ ही ग्रहण कर सकता था, क्योंकि उसे स्मरण था कि एक अमेच कृष्ण-भक्ति-भाव को 'चकले खाने' की भाषा कह

सुका है।

किन्तु भारतीय इतिहासकारों का राष्ट्रीय दृष्टिकोण समकालीन वर्द्धमान राष्ट्रीयता की उम्रता को नहीं अपना सका। इसका कारण शुद्ध विद्या-प्रेम उठना नहीं जितना आत्मीय सुस्था के मंग होने का प्रयत्न है। हमारे अधिकांश विद्वान् इतिहासकार जिस वर्ग के थे, उसमें अधिक-से-अधिक 'लिबरल' राजनीति अपनाई जा सकती थी। ज्यों-ज्यों राजनीतिक खतरे कम होते गए, त्यों-त्यों उनके दृष्टिकोण की राष्ट्रीयता में प्रखरता की मात्रा अत्यन्त सावधानी के साथ बढ़ती गई। हिन्दी-साहित्य के इतिहास में भी राष्ट्रीय दृष्टिकोण पूर्णतया नहीं अपनाया जा सका, यद्यपि युग की राष्ट्रीय भावना हिन्दी-भक्त-कवियों के वैष्णव और मानवतावादी आदर्शों से समन्वित थी। हमारे समर्थ इतिहासकार आचार्य शुक्ल ने कबीर आदि सन्त कवियों के प्रति वैसा ही तीखा भाव व्यक्त किया है जैसा 'तुलसी अक्षरार्ति' का लखे राम नामु जपु नीच' अथवा 'सुद न गुन गन ज्ञान प्रबीना' में प्रस्तुत हुआ है। शुक्लजी की राष्ट्रीयता केंच-नीच के (उदारता-समन्वित) भेद-भाव-सहित सनातन वर्ण-धर्म पर आश्रित थी, अतः उनके दृष्टिकोण के अनुसार सिद्ध, नाथ और जैन-साधकों को आसानी से साम्प्रदायिक कहकर ढाला जा सकता था। कदाचित् वर्ण-धर्म की रूढ़ मर्यादा का उसके प्रचलित रूप में आदर न कर सकने के कारण ही वे स्वामी दयानन्द सस्वती और महात्मा गांधी तक की उससे अधिक सराहना न कर सके जितनी उन्होंने रामप्रसाद निरंजनी और अद्वाराम फुल्लोरी की की है। शुक्लजी की राष्ट्रीयता के अन्तर्गत उनकी अपनी परिभाषा की 'भारतीयता' के प्रति आप्रहपूर्ण अद्वैत-भावना का भी महत्वपूर्ण स्थान है। यही कारण है कि जायसी के अत्यन्त

प्रशंसक होते हुए भी उन्हें सूफी विचारधारा में ऐसा कुछ न मिला जिसे 'हमारे यहाँ' स्वीकार किया गया हो। इसी प्रकार स्वयं अंग्रेजी की मान्य शास्त्रीय समीक्षा से बहुत कुछ प्रदूषण करते हुए भी वे साहित्य में पाश्चात्य प्रभावों के सम्बन्ध में सदैव सशक रहते थे। यहाँ शुक्र जी के ऐतिहासिक दृष्टिकोण की विस्तृत चर्चा करने का अभिप्राय उनके अद्वितीय व्यक्तित्व और चित्स्मरणीय साहित्यिक कार्य को किसी प्रकार घटाकर प्रदर्शित करना नहीं है। हमारा उद्देश्य केवल यह दिखाना है कि यदि ऐतिहासिक दृष्टिकोण का निर्माण सही ढंग से न किया जाय तो दृष्टिकोण विशिष्ट इतिहास लेखन में ऐसे महान् प्रतिभाशाली साहित्यिक के लिए भी असहिष्णु सफलता पाना कठिन हो जाता है। साथ ही इस विस्तृत चर्चा का इस कारण भी औचित्य है कि शुक्र हिन्दी साहित्य के राष्ट्रीय इतिहासकारों के अग्रणी और प्रति निधि हैं, हमारे बहुमुखक परती इतिहासकार और समीक्षक उनके अत्यधिक श्रेणी हैं।

इतिहास रचना में 'वैज्ञानिक' दृष्टिकोण, जिसके अनुसार तथ्य अत्यन्त पवित्र और पूजनीय माने जाते हैं तथा उनके सम्बन्ध में व्याख्यात्मक मत प्रदर्शन वर्जित होता है, सम्भवतः एक सदिच्छापूर्ण सिद्धान्त होकर ही रह गया। वस्तुतः मानवीय सत्ताओं का भौतिक विश्वानुसार सर्वथा निरर्थक अध्ययन सम्भव नहीं है तथा ऐतिहासिक तथ्यों में निहित मानवीय सत्ता के अन्वेषण से हीन तथ्यनिरूपण निरर्थक है। हिन्दी साहित्य में कुछ कवियों, काव्य धाराओं और विशिष्ट कालों पर लिखे गए शोध प्रबन्धों में ही ऐसे 'वैज्ञानिक' अध्ययन की प्रणाली अपनाई गई, सम्पूर्ण इतिहास लिखने का प्रयोग नहीं किया गया। यह सम्भव भी न था।

माकसीय द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद का दृष्टिकोण उसके समर्थकों द्वारा इतिहास की व्याख्या का 'नया' और 'एक मात्र वैज्ञानिक' दृष्टिकोण कहा जाता है, यद्यपि अब वह लगभग सौ वर्ष पुराना हो चुका है तथा विचार और व्यवहार दोनों क्षेत्रों में उसकी 'वैज्ञानिकता' को गम्भीर चुनौती मिल चुकी है। विविध घटनाओं, भावनाओं और विचारों से संकुल, अनेक उतार-चढ़ाव, मोड़ और घुमावों से युक्त, देश और काल की विभिन्नताओं से परिपूर्ण अग्रणीत मानव जातियों को रंगीत रीति से दो वर्गों में विभाजित कर देना कीड़ा-कौतुक जैसा लगता है। इतिहास के अध्ययन की यह अति सरलीकृत प्रणाली भारतीय इतिहास की व्याख्या में केवल निष्क्रिय रूप में ही प्रयुक्त हुई। हिन्दी-साहित्य के सम्पूर्ण इतिहास को भी कोई 'प्रगतिशील' समीक्षक इस यांत्रिक व्याख्या के पराट पर नहीं चढ़ा पाया। द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के आचार पर मनुष्य की सृजनात्मक उपलब्धियों का निर्वचन बैसा कृत्रिम और हास्यास्पद हो जाता है यह व्यक्तिगत हिन्दी-कवियों और लेखकों की 'प्रगतिशील' समीक्षा से स्वतः स्पष्ट हो जाता है। फिर भी, मार्क्सवाद-समीक्षकों ने साहित्य को सामाजिक यथार्थ के दृष्टिपथ में उपस्थित करके निश्चय ही नवीन निर्देश किया, जिससे साहित्य-समीक्षा की नई पद्धति का विश्वास सम्भव हो सका।

सामान्य इतिहास-लेखन में तो नहीं, हिन्दी-साहित्य के इतिहास में 'नव मानवतावादी' दृष्टिकोण का निर्देश आचार्य हजारी-प्रसाद द्विवेदी ने किया है और इस मानवतावाद को उन्होंने एक विस्तृत आचार देने की स्वयं हिन्दी साहित्य और उसकी दीर्घकालीन श्रष्टृमूर्ति से उसे विकसित और समर्थित करने की चेष्टा की है। फलतः वे राष्ट्रीय दृष्टिकोण से

लिखे गए इतिहास की अनेक भ्रान्तियों और त्रुटियों को दूर करने का प्रस्ताव कर सके। हिन्दी-साहित्य भारतीय जीवन और उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति के एक बहुत बड़े मोड़ का परिचय देता है तथा हिन्दी के मूल-वर्णियों ने—और उनमें सिद्ध और नायों की परम्परा वाले सन्त-साहित्य का श्रेष्ठतम स्थान है—उसी प्रकार जीवन के प्राचीन मूल्यों को नया अर्थ तथा नवीन मूल्यों को नई भाषा दी थी, जिस प्रकार प्राचीन काल में बुद्ध और महावीर ने, इस तथ्य को द्विवेदी की ने योग्यतापूर्वक उद्घाटित किया है। वस्तुतः हिन्दी-भाषा और साहित्य अन्य आधुनिक भाषा-साहित्यों के साथ, एक मार्ग, नैतिकता और व्यवहार के नये मानदण्ड तथा एक नया सन्देश लेकर इतिहास के मंच पर अवतरित हुआ था। स्मरणीय यह है कि उसका यह 'मिशन' अभी पूरा नहीं हुआ है। इतिहासकार भले ही सत्रहवीं शताब्दी में भक्तिकाल का अन्त करके उस 'मिशन' की निरन्तरता भुला दें और उसे प्रगति देने वाले कवियों और लेखकों को 'कुटकर' खाते में डालते रहें, पर हमारे भाव सत्ता, विचारक और चिन्तक एक हजार वर्ष से आज तक उसमें निहित माननीय आदर्श को व्यक्त करते आ रहे हैं। नये दृष्टिकोण से सम्पन्न हमारा नया इतिहास साहित्य की इसी एकता के आधार पर रचाखा करेगा।

इस प्रकार इतिहास के उपकरण तो अनुसन्धान और अनुशीलन के विषय हैं तथा उनका विन्यास और नियोजन यथासम्भव सदृश्य और वैज्ञानिक पद्धति की अपेक्षा रखता है, किन्तु इस क्रम में उसकी व्याख्या और परिभाषा के नये दृष्टिकोण की प्राप्ति के बिना नया इतिहास नहीं लिखा जा सकता। वैसा कि हमने प्रारम्भ में कहा है, प्रत्येक युग अपनी विशेष सम-

स्याओं के समाधान के लिए इतिहास के पुनर्निर्माण की अपेक्षा रखता है और इस कारण इतिहास का दृष्टिकोण स्वभावतया युगीन आवश्यकताओं की अपेक्षा नहीं कर सता। किन्तु युग की समस्याओं का यथातथ्य निदान तथा उनका युक्तियुक्त समाधान स्वयं एक कठिन समस्या है। हम देख चुके हैं कि राष्ट्रीय दृष्टिकोण से लिखा गया इतिहास भी हमारे संघर्षपूर्ण राष्ट्रीय जीवन में युग पुरुष द्वारा विमुक्त की गई मानवता की व्यापक भावना आत्मसात् नहीं कर सका। इसी प्रकार 'प्रगतिवादी' दृष्टिकोण राष्ट्रीय दृष्टिकोण की त्रुटियों को दूर करने का दावा लेकर आया, किन्तु उलटे उसने एक नई 'साम्प्रदायिकता' खड़ी कर दी। वस्तुतः साहित्य के इतिहास का वही दृष्टिकोण सार्थक हो सकता है जो जीवन के स्थायी मूल्यों के द्वारा समर्थित हो, और उन मूल्यों को युगा-नुकूल रूप और जीवन में लाने की उसमें सामर्थ्य हो। जीवन के मूल्यों का युगानुकूल रूप मानव की अनुभूति, चिन्ता और, यदि कह सकें तो, साधना से सम्बन्धित विविध क्षेत्रों के ज्ञान-विज्ञान की नवीनतम प्रगति के संपात के द्वारा निर्धारित होता है। अतः इतिहासकार के लिए उस प्रगति तथा उन मूल्यों के निहितार्थ की समझना आवश्यक है, किन्तु साहित्य के सही ऐतिहासिक दृष्टिकोण के निर्माण में इसके साथ साथ साहित्य के उन नवीकृत शाश्वत सिद्धान्तों का भी महत्त्वपूर्ण हाथ होना चाहिए, जिन्हें प्राचीन सिद्धान्तों और साहित्य की नवीन आवश्यकताओं के समन्वय द्वारा विकसित किया गया हो। वस्तुतः इतर ज्ञान-विज्ञान की मानवतामूलक उपलब्धियों साहित्य में उसके अपने नियमों और सिद्धान्तों के अधीन ही व्यक्त होती हैं। शर्त केवल यह है कि ये नियम और सिद्धान्त रूढ़ित न हों, युग-जीवन को व्यक्त करने वाले साहित्य से ही उन्हें निकाला

गया हो। इसका तात्पर्य यह नहीं कि वे साहित्य के स्थानी सिद्धान्तों के विपरीत होंगे। जिस प्रकार सौन्दर्य अनेक माध्यमों के द्वारा, अनेक रूपों में व्यक्त होते हुए भी अपनी मावात्मक एकता को अनुसूण रखता है, उसी प्रकार सौन्दर्यमिव्यक्त के सिद्धान्त में अनेक शब्दावलिओं और अनेक शैलियों में व्यक्त होकर भी मूलतः एक रहते हैं। अतः साहित्य का जो

इतिहासकार शाश्वत सत्य के अविरोधी युग-सत्य को बिना ही आत्मसात् करके उसे शाश्वत सौन्दर्य सिद्धान्तों के अविरोधी युगीन सिद्धान्तों से समन्वित करने में सफल हो सके, उसका ऐतिहासिक दृष्टिकोण उतना ही सार्थक होगा। ऐसा इतिहासकार ही इतिहास के पुनर्नवीकरण का दायित्व संभाल सकता है।



ये दत्तों भक्त एक साथ मगवाने पर आपको ३० (केवल तीस रुपये) में मिल सकते हैं। टाक खच भी नहा लगेगा। ३० का मनोआनन्द मेसिए ६०० बी० बी० से भोजन के लिए ५ इम्रिम मेसिए।

बरुड़ी का अर्थ क्या है ? उत्तर देना काठन है । पर क्या कोई नक्षत्रों से पूछता है कि उनकी गति का लक्षण क्या है ? क्या कोई ब्रह्माण्ड के लाख-लाख तारकों से पूछता है कि उनके धूमते रहने का उद्देश्य क्या है ? पूछने से उत्तर मिलेगा भी नहीं ।

है। कहते हैं कवि और साहित्यकार जीवन के तू है क्या, जो जीवन की सजा से अभिहित है। जो अवाच्य रूप में बहती रहती है। शिशु पैदा होते बदलत श्रुत्यै परिवर्तित हो जाती हैं, अपना राग चित्तेली हैं, दिन अपने प्रकाश चन्द्र तारकी से नानाविध शृङ्गार करती है, यही त के बहलास में वनस्पति लहलहाकर बुधित सारा प्रकृति विस्तार मुरझा जाता है, वर्षा के र जाड़े में पाले से आहत वृक्ष पादप लतायें और वधत की भूमिका में पतझड़ मर्मर संगीत।।।सलोक गतिशील है, अणु परमाणु उठी ताल

पहचानता है और अपने अदर स्फुटित सौंख्य करता है। फिर उसकी यायावर आत्मा ससार ढे लगा देती है। एक अद्भुत आकर्षण उसको उसकी ओर वरधस खिंचता आता है। और एक है। ससार के लोग तो इस पुकार को सुन नहीं चलते तो रहते हैं, क्योंकि यहाँ रुककर रुडा होना के चारों ओर घूमने में अपने परिश्रम की साथ त इसका उद्देश्य क्या है ? इस यात्रा, इस घम

संसार के बड़े बड़े यायावर अपनी मनोवृत्ति में साहित्यिक थे। फाहियान, ह्वानसाँग, इब्नबतूता, यन्नियर आदि जितने प्रसिद्ध घुमक्कड़ हुए हैं अथवा देश विदेश के जितने साहसी अन्वेषक हुए हैं सबमें साहित्यिक यायावर का रूप रक्षित है। उन्होंने अपनी यात्राओं में उद्देश्य को प्रधानता नहीं दी। वे निःसंग भाव से घूमते रहे हैं, घूमना ही उनके लिए प्रधान उद्देश्य रहा है। वे देश-देश के पर्यट, उपत्यका, घाटी, नदी, सरोवर, नगर और गाँव की पुकार सुनकर ही उनकी ओर आकर्षित हुए हैं। परन्तु यात्रा करने मान से कोई साहित्यिक यायावर की संज्ञा नहीं प्राप्त कर सकता, और न यात्रा का विवरण प्रस्तुत कर देना-मात्र यात्रा-साहित्य है। पिछले युगों में अनेक यूरोपीय तथा चीनी यात्रियों ने यात्रा विवरण प्रस्तुत किये हैं, और उनके इन विवरणों के बीच कुछ ऐसे संस्मरणीय अंश अवश्य हैं जिनसे प्रत्यक्ष हो जाता है कि इनमें अधिकांश यात्रियों की आंतरिक प्रेरणा साहित्यिक यायावर की है। पर इनके विवरणों में राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक अथवा सांस्कृतिक दृष्टि को प्रधानता दी गई है, कुछ ने भौगोलिक निर्देशन का भी ध्यान रखा है।

भारत में यात्रियों की कमी रही हो, ऐसी बात नहीं; क्योंकि तिब्बत, चीन, मङ्गोल, मलाया और सुदूर पूर्व के द्वीपों में भारतीय धर्म और संस्कृति का सन्देश इन यात्रियों के पीछे गया होगा। यात्रा का मोह और आकर्षण मानव मान का स्वभाव है, और भारतीय उससे अलग नहीं रह सकते थे। पर भारतीय दृष्टि में इतिहास, विवरण, संस्मरण तथा आत्मचरित के प्रति विचित्र अनारम्भ आरम्भ से रही है। सम्भवतः यही प्रधान कारण है कि भारतीय साहित्य में उपयुक्त अंगों के साथ यात्रा विवरणों का नितान्त अभाव है। आधुनिक अर्थ में यात्रा-साहित्य की बरपना तो उस युग में की ही नहीं जा सकती थी। पर इसका अर्थ यह नहीं कि संस्कृत के कवियों में साहित्यिक यायावर की मनोवृत्ति परिलक्षित नहीं होती। प्रकृति का जो व्यापक सौंदर्य और देश-काल का जो सूक्ष्म ज्ञान इन कवियों में पाया जाता है उससे प्रकट होता कि इन कवियों ने प्रकृति-आद्धान को सुनकर अनसुना नहीं किया है। विशेषकर कालिदास और बाण का इस दिशा में निर्देश किया जाना आवश्यक है। कालिदास के 'कुमार सम्भव' में हिमालय का वर्णन अलंकृत होकर भी नितान्त काल्पनिक नहीं है, 'शुभंश' में देश विदेश का वर्णन बिना अनुभव के सम्भव नहीं और इन सबसे अधिक 'मेघदूत' में मेघ भी नित काल्पनिक यात्रा का वर्णन है, वह कवि की यात्रा का मनस्वरक अन्वितरित रूप (subjective transferred) ही जान पड़ता है। भारतीय कवि और साहित्यकार को अपनी बात को अपनी प्रगति-जैसी लिखने की छूट नहीं थी। कालिदास जैसे भाषुक और रोमांटिक कवि की 'मेघदूत'-जैसे मनस्वरक प्रगीत (subjective lyric) के लिए इसी कारण यक्ष की अलकापुरी का कथा रत्न ग्रहण करना पड़ा; तो इसमें आश्चर्य क्या कि इस दूत-काव्य में कवि की यायावर आत्मा इस प्रकार अभिव्यक्त हो सकी है। नहीं तो मेघ की यात्रा में यही निःसंग भाव है, यही मस्ती है और यही सौंदर्य-बोध है जो आज के साहित्यिक यात्रा-संस्मरणों में या विवरणों में। साथ ही बीच-बीच में यक्ष मेघ को अपनी विरह-कुल स्थिति की याद दिलाकर इन वर्णनों को मासविष्ट भी बन देता है। महाकवि प्रकृति के आकर्षण से, उसके सम्मोहन से परिचित है, सभी तो वह मेघ को विरम न जाने के लिए खचेत करता चलता है—“हे मेघ, कुटज-पुष्पों से लदे उस सुगन्धित पर्यंतों पर घुम ठहरने जाना, वहाँ मोर बैलों में छाँस भरकर अपनी बेका से तुम्हारा स्वागत कर रहे

होंगे। लेकिन मुझ यहाँ रहना मय।" १

और बाण ! उसको तो अपनी सुमरकड़-प्रकृति के कारण कान्यकुब्जाधीश्वर हर्षदेव ने भरी रामा में 'मंड' कहकर पुकारा था। 'हर्षचरित' में बाण ने अपने विषय में जो कुछ लिखा है, वह इस बात का साक्षी है कि बाणभट्ट सुमरकड़ थे और उसके अनुरूप निर्द्वंद्वता तथा मस्ती भी उनमें थी। 'हर्षचरित' के 'आत्मचरित' अंश में इन यात्राओं का किंचित् उल्लेख भर हुआ है। बाणभट्ट के सामने भी भारतीय साहित्य के आदर्श की मर्यादा थी, जिसने अपने विषय में अधिक कुछ कहने से उसे रोक दिया है। फिर भी 'हर्षचरित' तथा 'कादम्बरी' में जो देश-देश की प्रकृति और विभिन्न प्रकार के लोग वार्ण मिलता है, वह उठी यायावरी मनोश्रुति की देन है। कहीं भी कहें देश है—"हस्त देश में, प्रत्येक दिशा में एक दूसरे के खलिहानों द्वारा विभक्त यहाँ के सीमान्त अपूर्व पर्वतों के समान शस्य-पुष्प से भरे रहते हैं। चारों ओर नहरों से सींचे जाते हुए जीरों के पौधों से यहाँ की भूमि उलझी रहती है। जैसे की पीठ पर बैठे गोपाल गीत गाते हुए गीतों को धराते हैं। उनके पीछे कीटों के लोभी घटक जाते हैं।" २ अन्त्यत्र विष्णु के मार्ग का वर्णन यात्री बहुत ही मनोयोग के साथ करता है। "वन्य भागों में जंगली धान के खलिहानों पर सारी के जपते हुए भूसे के ढेरों से घुर्छों निकल रहा था। विशाल पट-पूछों के चारों ओर सुरती शालाओं से गो घोट बने हुए थे। अधिक आना-जाग न होने से भूमि पददलित नहीं हुई थी, रोते छोटे-छोटे और बुर दूर थे, उनकी मिट्टी लोहे की तरह बाली और कड़ी थी, स्थान-स्थान पर रस्ते गए स्थाणुओं से भोटे पक्षय गिरुल छाए थे, वयामक नामक घास पर चलना कठिन था।" ३ श्रुत, बाली, वन-प्रदेशों, तर-सरोवरों के वर्णनों में बाण की यायावरी प्रकृति के साथ कान्यात्मक वृत्तना का अद्भुत सम्मिश्रण हुआ है। यही कारण है कि प्रकृति के सूक्ष्म से सूक्ष्म रंगों को, छायातपों (shades) को तथा उसके विराट् और अद्भुत रूप शृङ्गार को बाण बड़ी ही सजीवता से प्रस्तुत कर सके हैं।

इसके बाद भारतीय साहित्य में एक लम्बा युग आता है जब साहित्यकार के लिए प्रकृति बड़ा हो गई, उसके लिए उसका वाग्य आकर्षण बड़ा हो गया। और यहाँ यह स्वीकार कर लेने में मुझे कोई शकोत्त नहीं कि यात्रा का बहुत बड़ा आकर्षण प्रकृति की पुकार में है। मैं यह नहीं कहता कि यात्रा-साहित्य के अन्तर्गत देश-विदेश का जीवन नहीं आता, उसके नगर और गाँव नहीं आते। पर यह भी ठीक है कि यदि यात्री गौतम-नगर के जीवन में इस तरह उलझ जाय कि उसे अपनी यात्रा का स्मरण ही न रहे तो मैं कहूँगा कि वह अपने प्रधान उद्देश्य से विमुक्त हो गया। यात्रापर बड़ी है जो चलता चला बाय, कहीं दके नहीं, कोई बन्धन उसे कसे नहीं, और वह जो दर्शनीय है, महणीय है, स्मरणीय है अथवा रावेदनीय है उसका संग्रह करता चले। ऐसे भी हैं जो नाप-जोख करते हैं, हिसाब लगाते हैं, विवरण प्रस्तुत करते हैं, और ऐसे भी हैं जो यात्रा के नाम पर भोग-विलास का सुप्त लूटने के लिए ही चल पड़ते हैं। साहित्यिक अर्थ में इनको यात्री मानना, यात्रापर कहना, सुमरकड़ तरीकार करना यात्रा का अपमान है। यह वह और कुछ भी हो सकता है, पर साहित्यिक नहीं हो सकता। या यों कहें कि जो मुक्त भाव से, अनुभूतिवश से संजोता हुआ, देश-काल में फैले हुए अनन्त जीवन में छिपे

१. 'मेघदूत', पृष्ठ २४।

२. 'हर्षचरित', ३०३, पृष्ठ २४।

लेता हुआ यात्रा नहीं करता, वह यात्रा का साहित्य नहीं दे सकता, विवरण प्रस्तुत करता है। ये विवरण कभी भूगोल, इतिहास, समाज-शास्त्र आदि की सीमाएँ स्पर्श करते हैं और कभी राजनीति, अर्थनीति अथवा संस्कृति के अर्थ की सिद्धि करते हैं। ऐसा नहीं कि इनका महत्त्व नहीं है, इनका अपने आपमें अत्यधिक महत्त्व है; पर इनको शुद्ध साहित्य की कोटि में रखा नहीं जा सकता।

मैं कह रहा था कि भारतीय साहित्य के इतिहास में एक लम्बा युग आया, या यों कहें कि कितने ही लम्बे युग बीते जिनमें साहित्यकार अपनी परम्परा का कठिन बन्दी रहा। एक या किसी दूसरे कारण से भारतीय कवि इन युगों में मुक्त और स्वच्छन्द नहीं हो सका, वह अपनी परम्पराओं, रूढ़ियों और अपने सम्प्रदाय के बन्धनों में ही व्यस्त और सतुष्ट रहा। अपभ्रंश-साहित्य में यत्किञ्चित् मुक्ति दिखाई देती है, हिन्दी के मक्ति साहित्य में उल्लास की स्वच्छन्दता प्रकट होती है। पर साहित्यिक रूढ़ियों, धार्मिक दुराग्रहों तथा साम्प्रदायिक परम्पराओं ने साहित्य में मुक्ति और उल्लास के इस स्वच्छन्द स्वर (romantic tone) को उमरने नहीं दिया। ऐसे वातावरण में व्यक्तिपरक प्रगीत (subjective lyric) को ही अनु रूप वातावरण नहीं मिल सका, यात्रा साहित्य का प्रश्न क्या? हिन्दी में तो संयत सत्य के अभाव में उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध के पूर्व यात्रा साहित्य की कल्पना नहीं की जा सकती।

वास्तव में यात्रा साहित्य के विभिन्न रूपों का विकास गद्य शैली के विकास के साथ ही सम्भव हो सका है। जिस प्रकार आधुनिक साहित्य के अन्य विभिन्न अंगों पर पारश्चात्य साहित्य का किसी न-किसी रूप में प्रभाव है, उसी प्रकार हिन्दी के आधुनिक यात्रा साहित्य पर भी उसका श्रेष्ठ स्वीकार करना चाहिए। प्रारम्भिक लेखकों ने यात्रा विवरण लेख रूप में प्रस्तुत किये। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने इस प्रकार के उल्लेख किये हैं। परन्तु यात्रा साहित्य का विकास शुद्ध निबन्धों की शैली से माना जा सकता है। अंग्रेजी का प्रसिद्ध निबन्धकार स्टीवेन्सन सुमक्कड़-शास्त्री ही था। निबन्ध शैली के व्यक्तिपरकता, स्वच्छन्दता तथा आत्मीयता आदि गुण यात्रा-साहित्य में भी पाये जाते हैं। निबन्धकार जिस प्रकार अपने विषय को अपनी मानसिक अवस्था के स्थिति के अनुरूप ही ग्रहण करता है और उसी की प्रेरणा से विस्तार भी देता है, बिलकुल उसी प्रकार यात्री भी अपनी यात्रा के प्रत्येक स्थल और क्षणों में से उन्हीं सबदेक क्षणों को संजोता है जिनको वह अनुभूत सत्य के रूप में ग्रहण करता है। वह सर्वसाधारण की दृष्टि से प्रत्येक बात का विवरण देकर ही नहीं चलता; और यदि विवरण तथा विस्तार देना ही होता है तो वह उन्हें अपने भाववेश में प्रस्तुत करता है अथवा आत्मीयता के वातावरण में उपस्थित करता है। एक बात और भी महत्वपूर्ण है, यात्री को अपने वर्णन में सबेदनशील होकर भी निरोपेक्ष रहना चाहिए, क्योंकि ऐसा करने से ही न्याय की अधिक सम्भावना है; वही तो यात्री यात्रा के स्थान पर प्रधानतः अपने को ही चित्रित करने लगता। यात्रा में स्वतः स्थान, दृश्य, प्रदेश, नगर और गाँव सुगम हो जाते हैं, उनका अपना व्यक्तिगत उभारता है। इनमें मिलने वाले घर नारी, बच्चे-भूटे अपने नानाविध चरित्रों के साथ उनके व्यक्तित्व को अधिक स्पष्ट और सुगम करते हैं। मार्ग में पढ़ने वाले मिट्टों, मछण्डों, मीनारों, विजय स्तम्भों, स्मारकों, मन्थरों, किलों और उपराने महलों से सज्जित, कला और इतिहास की सम्मिलित पीठिका तैयार होती है। अपने को अदृश्य मान से सर्वत्र रखना ही होता है, यात्री अपनी यात्रा को मानसिक प्रतिक्रियाओं के रूप में ही ग्रहण करता है। पर अपने को केन्द्र में रखकर भी प्रमुख न होने देना साहित्यिक यात्रा

का कठिन कर्तव्य है, क्योंकि तो एक का व्यक्ति उभरेगा तो अन्य सब गौण हो जायगा और फिर वह यात्रा-साहित्य न होकर आत्मचरित हो रह जायगा, यात्रा-संस्मरण न रहकर आत्म संस्मरण हो जायगा।

बहर गथा है कि यात्री में प्रगीतों के गायनों का मागवेश रहता है और निषन्धकार की मरती। वह अलङ्कारापरमाही से जीवन को एक विशेष दृष्टि से देखता है। यात्रा को जो आकर्षण मानकर नहीं चलता, मस्ती के साथ निश्चिन्त होकर जो यायावर नहीं बनता, जिसे आगे की सीमाएँ तमशाः आगे की ही और बरबस टाँखती नहीं रहती, वह यात्रा करके भी यात्री कहलाने का अधिकारी नहीं। पता नहीं, परियाँ के बिच नीलम देश के लिए मनुष्य का बन्धा सुखकण्ड बन जाता है, और फिर उसके मन के आकर्षण को कोई मिटा नहीं सकता। चिरपाल की रचित अभिलाषा उससे गिरन्तर मटरानी रहती है, और परियों का वह नीलम देश मिलकर भी ठठे नहीं मिलता, अथवा मिलकर भी उसे घेर नहीं पाता। इस आकर्षण को वह इतनी गहराई से मद्दुल करता है कि वह मार्ग के बीच से अन्धों को भी बचते आने के लिए सुकारता है। राहुल जी के लिए यह पुकार एक जीना दर्शन प्रस्तुत करती है—

“जिसने एक बार घुमक्कड़ धर्म अपना लिया, उसे पेंशन नहीं, उसे विश्राम नहीं? आप्ति में हृदियों घुमक्कड़ी करते ही नहीं चिलर जायेंगी। मुझे जान पड़ता है ‘अथा तो घुमक्कड़जिज्ञासा’ कहते घुमक्कड़ शास्त्र लिखना पड़ेगा। मेरी यात्राओं को पढ़कर स्मित हो माता पिताओं को अपने सपूतों से वचित होना पड़ा होगा। (किन्तु अब तो मैंने शास्त्र लिख लिया है और उसमें) मैंने सुखे-आम घुमक्कड़ धर्म का प्रचार किया है। मैं हर घूमने वाले याचक या अयाचक को घुमक्कड़ नहीं मानता। सच्चा घुमक्कड़ धर्म, जाति, देश-काल सारी सीमाओं से शुक्त होता है, वह सच्चे अर्थों में मानवता के प्रेम का उपासक होता है। यह घुमक्कड़ दुनिया से खेता कम और देता अधिक है।”

उपश्रुति उद्धरण में यात्रा साहित्य की मूल प्रवृत्ति का निर्देश राहुलजी ने किया है। साहित्यिक यात्री के दृष्टि में यात्रा के प्रति यही उल्लास और उमंग रहती है। यात्रा को वह केवल माध्यम के रूप में स्वीकार नहीं करता, उसके लिए वह लक्ष्य है, अपने आपमें उद्देश्य है। जन जीवन के मान स्तर से निरस्त लोक गीतों को सुनने वाले देवेंद्र तत्पार्थी के मन में यात्रा का उद्बल आकर्षण है—

“मेरा पथ मेरे सामने है। मैं जीवित मानव का पथ खेता हूँ। मैं मानव की भावनाओं और अनुभूतियों में अस्तरय पीढ़ियों को खींचकर आते हुए जीवन की गाथा सुनूँगा। मैं मानव के हृदय-सर्वस्वों में अविष्य की सुलटाटि देखूँगा। मैं उसके साथ चलूँगा। जीवन यात्रा उसी यात्रा के लिए आह्वान पर रहा है।”

अपने एक पात्र के मुँह से लेखक ने अपना ही विश्वास व्यक्त किया है। वह यात्रा में जीवन की शायद पुश्तक का आकर्षण पाता है। इस प्रकार मोह की सीमा तक पहुँचा हुआ आकर्षण यात्रा साहित्य की विशेषता है। आब के कार्यभार से व्यस्त जीवन में यह आह्वान यात्री के मन की अधिक उल्लूक और उद्देगशील बना देता है। देवेश दास यात्रा के अवसर को

१. ‘चिन्तन देश में’।

२. ‘रथ के पहिये’।

पात्र ही उल्लिखित हो उठते हैं—

“आज छुटी है, छुटी। मन-ही मन जिस वसन्त-व्याकुलता का अनुभव करता था उससे आज वन्य-मुक्त होऊँगा। काम की बाधा दूर हो गई, वह किसी प्रकार भी क्यों न हुई हो। आँखों में उड़कर थपका वर्षा में घुलकर और मैं अनिर्दिष्ट पथ पर बाहर निकल आया हूँ।”

इस उल्लास में यात्रा के प्रति लेखक का आकर्षण और अटूट विश्वास ही व्यक्त हुआ है। जैसे बच्चा घर की सगम उन्मत्तों से मुक्त होकर खेलने के लिए उल्लुख और व्यग्र रहता है, उसी प्रकार यात्री का मन साधारण उन्मत्तों के बीच यात्रा के सम्मोह का अनुभव करता है। वह सगर के विस्तार को आश्चर्य, कौतूहल और जिज्ञासा-भरी दृष्टि से देखता है। वह सृष्टि के सौन्दर्य को मात्र-विह्वल तथा आनन्द-विमोह होकर देखता है। धीनिधि वन से आत्मीयता का अनुभव करते हैं और नगर के कृत्रिम जीवन के समकक्ष वन के मुक्त जीवन का वन-धोर करते हैं—

“इन एकान्त द्रुम छायाओं में, इन पक्षियों के वन्य गीतों में, इन गिरि-नदियों के शून्य प्रवाहों में, इन निर्झरों के अघान्त नादों में, इन निर्मल सूर्यास्तों में, इन जन-संचार-शून्य सैन्ध-पुलिनो में, इन एकान्तवासी हरियों में, इन पुष्प भिकारों में, इन घाटियों में, परम आनन्द का जो पावन सन्देश भरा है, संसार में कहीं भी उसकी तुलना नहीं।”

इस प्रकार प्रकृति के अनन्त शृङ्गार को, उसके विराट्-कीमती रूपों को, जीवन के विभिन्न स्तरों को तथा देश देश के नर नारियों के जीवन को यात्री तन्मय होकर ग्रहण करता है। और आनन्द के इस तन्मय उन्मेष में यात्री जीवन को विरामहीन यात्रा मानता है और मनुष्य को विरतन यात्रावर। ‘अज्ञेय’ जीवन को यात्रावर का विरतन पथ मानकर कहते हैं—

“यात्रावर को मटकते चालीस बारस हो गए, किन्तु इस बीच न तो वह ‘अपने पैरों-वले घायल जमने दे सका है, न टाट जमा सका है, न चित्ति को कुछ निकट ला सका है’ उसके सारे छूने की तो बात ही क्या। यात्रावर ने समझा है कि देवता भी जहाँ मन्दिरों में रुके कि गिरा हो गए, और प्राण-संचार की पहली लहरें ही गति ! गति ! गति !”

इस प्रकार यात्रा साहित्य में अधिकतरका भावार्थ, उन्मत्त मस्ती और अलहद उल्लास मूलतः सन्निहित रहता है। कहा गया है कि यात्रा ही यात्री का लक्ष्य होता चाहे, नगर के साहित्यिक यात्रावरों ने यात्रा को जीवन-दर्शन के रूप में ग्रहण भी किया है। पर इसका मतलब यह नहीं कि यह सारी गति निरुद्देश्य ही प्रवाहित रहती है। यात्रावर का पथ शून्य की रेखा नहीं है। यात्रा के अन्त, अनुविचारों, उसकी साहित्यिकता इतने आकाशो खन्धोप पर टिक भी नहीं सकते। इसका अभिप्राय है कि जो व्यावसायिक उद्देश्य से, प्रयोजन सिद्धि के भाव से, देश-विदेश, वन पर्वत घूमते हैं उनके इच्छिन्मय पर जीवन का स्वच्छन्द और मुक्त प्रवाह नष्ट हो नहीं सकता और यही साहित्यिक यात्रावरों की पहली शर्त है। जीवन के किनारे से निकल जाने पर भी इनके लिए जीवन अनुभूत सत्तन रह जाता है। और यात्री जीवन के इस स्रोत को पहचानता है, उसके उद्गम पर विचार करता है, उसके अन्तर पैठकर अनुभूति प्राप्त करता है और उसकी

१. ‘यूरोप’।

२. ‘जिवातक की घाटियों में’।

३. ‘अरे यात्रावर, रहेगा याद !’

आर्द्रता का अनुभव भी करता है। फिर वह अपनी इन समस्त संवेदनाओं को साहित्य में अभिव्यक्ति का रूप देता है।

यात्रा साहित्य विभिन्न शैलियों में लिखा गया है और इस कारण वह विभिन्न रूपों में बिलरा है। इस विषय का कुछ ऐसा साहित्य है जो केवल यात्रोपयोगी साहित्य कहा जा सकता है और जिसका उद्देश्य यात्रियों के लिए स्थान या देश विशेष की समस्त ज्ञात-व्यक्तियों की संप्रहीत कर देना है। जैसे तो प्रत्येक यात्रा विवरण से यात्रियों को प्रेरणा और कुछ अंशों में सहायता मिलती है, पर इस प्रकार के साहित्य का एक-मात्र उद्देश्य यही है। इस दिशा में महत्त्वपूर्ण कार्य राहुल सांकृत्यायन तथा स्वामी प्रणवानन्द ने किया है। बेणी शुक्ल, सूर्यनारायण व्यास, तथा श्रीगोपाल नेवटिया आदि लेखकों ने सरल वर्णनात्मक शैली में अपनी यात्राओं का क्रमिक विवरण प्रस्तुत किया है। ऐसा नहीं कि इनमें केवल वर्णन प्रस्तुत करने-भर की प्रवृत्ति पाई जाती है। इनकी शैली सीधी, सरल और है; पर अपनी यात्रा के प्रति इन यात्रियों में उत्साह और आवेग है जो इनके वर्णनों में यत्र तत्र प्रकट हुआ है। वहाँ परिचय देने का प्रयत्न लेकर करता है, वहाँ भी चित्र सहज और स्पष्ट सामने आ जाता है। बेणी शुक्ल ने सर्वथा इसी प्रकार के वर्णन प्रस्तुत किये हैं—

“गाढ़ी चाल पड़ी। फ्रांस की ऊँची-नीची भूमि (जैसी गरमियों में रहती है) सुसज्जित रसखोरी की तरह न थी। उस समय पेड़ों में पत्तियों न थीं; मैदान, पहाड़ इत्यादि बरफ से सजे हुए रहे थे। सूर्य का प्रकाश भी न था। कोहरा और धुँधलापन न था।”

इन विवरणों में लेखकों की जिज्ञासा व्यक्त होती है, उत्साह या आवेग नहीं पाया जाता। व्यास में अपेक्षाकृत उत्साह की भावना भी परिलक्षित होती है—

“दोपहर का समय था। मैं अपनी पूरी साकल्य से स्विट्ज़रलैंड की स्वर्ण-भूमि पर भागी जा रहा था। कभी पहाड़ियों को चोरी हुई, कभी पर्वत-शिखर पर सरपट भागती हुई और कहीं गिरि-कन्दराओं में लुका-छिपी करती हुई, एक अजीब दरय उपस्थित करती रेल चली जा रही थी। ... मैं अत्यन्त नयनों से इस शोभा को देख रहा था।”

पर इन वर्णनों में वह मस्ती और स्वच्छन्द भावना नहीं है जो आगे की प्रौढ़ कृतियों में पाई जाती है। अधिकतर लेखक परिचयात्मक विवरणों में उलझ जाता है।

नेवटिया की शैली अधिक प्रौढ़ है और वे अपनी यात्रा के साथ कुछ रम सके हैं। इन्होंने अपनी यात्रा भूमि का विस्तार के साथ विवरण दिया है और इनकी शैली भी प्रधानतः वर्णनात्मक ही है। फिर भी लेखक अपने चतुर्दिक् को अधिक गहराई से देख सका है और उतने अधिक आत्मीयता स्थापित कर सका है—

“हरित और धवल गलीचे से आच्छादित पहाड़ी समतल भूमि के इस ओर बहुत दूर चित्तिज पर सूर्य की किरणों से चमकते हुए गुफार-धवल पर्वतों की वह पतली-सी रेखा, शीतल और मन्द पवन का वह प्रवाह, विविध वर्णों से विभूषित नभ का वह रूप, ये सब

१. ‘लन्दन-पेरिस की सैर’।

२. ‘सागर-प्रवास’।

मन को मत्त बनाने में पूर्ण समर्थ थे।”

यही नहीं लेखक के मन में वर्तमान के साथ अतीत की प्रतिबद्धि होने लगता है। यात्री अपने वर्ण्य विषय को उसकी सम्पूर्णता में ग्रहण करता है, यही कारण है कि उच्चकोटि के यात्रा साहित्य में दृश्य-सौन्दर्य, जीवन का रूप, इतिहास, पुरातत्त्व और अर्थनीति सब मिल जुलकर एकरस हो जाते हैं। लेखक के मन में सहज उत्सुकता चागती है—

“सुदूर परकोटे की भौंलि कारमीर की रक्षा करने वाली गिरि-पक्षि ने कारमीर के जिन परिवर्तनों को देखा है उन्हें जानने के लिए, उन गिरि-शिखरों के चरणों में खड़ा होकर, कौन उसरु न होगा ? वे पर्वत श्रृंख हैं, जल खोत की वह ध्वनि भी अस्पष्ट है, पर तो भी उनकी ओर देखने से कारमीर के प्राचीन वैभव का आभास होता है।”^१

इस प्रसंग में रशामी सत्यदेव का नाम भी उल्लेखनीय है। वे हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक घुमक्कड़ों में हैं। इन्होंने अपनी यात्रा विवरणों तथा डायरी के रूप में भी लिखी है। वे उन साहित्यिक यात्रियों में से हैं जिन्होंने यात्रा के मोह और आकर्षण में किसी भाषा की स्वीकार नहीं किया। सारे ससार का चक्कर इन्होंने बिना पैसे के लगाया है, यह बात उनके अदम्य उत्साह की द्योतक है। शैली के अभाव में वे उच्च यात्रा साहित्य का निर्माण तो नहीं कर सके हैं, पर अनेक देशों का, अनेक आकर्षक चरित्रों का प्रभावोत्पादक चित्र खींचने में इनकी सकलता मिली है। राहुलजी ने यात्रा साहित्य के लिए विभिन्न माध्यम अपनाये हैं, शायद उनसे अधिक इस विषय पर इतने विविध रूपों में अन्य किसी ने नहीं लिखा है। वे ‘हिमालय परिचय’ नाम से कई भागों में हिमालय-सम्बन्धी समस्त ज्ञातव्य बातों और निरर्थकों को प्रकाशित करा रहे हैं। इसके अतिरिक्त ‘विष्णु देश में’, ‘यात्रा के पने’ आदि में इन्होंने अधिक साहित्यिक रूप में यात्राओं का वर्णन दिया है। इनमें डायरी शैली है, पत्र शैली है और साधारण वर्णनात्मक शैली भी। राहुलजी ने अपने यात्रा-साहित्य में (यहाँ मैं यात्रोपयोगी निरर्थकों को छोड़ देता हूँ) देश की स्थिति, उसके प्राकृतिक सौन्दर्य के साथ वहाँ के जीवन, इतिहास और पुरातत्त्व पर भी विस्तार से प्रकाश डाला है। उनकी तिनपत तथा नेपाल की यात्राओं का उद्देश्य प्राचीन हस्तलिखित पोथियों की खोज भी रहा है, वैसे उन्होंने रुठ की यात्रा वहाँ अभ्यासन कार्य करने के लिए की थी। पर हमारे यात्री की दृष्टि सभी तरफ फैली रहती है। वह देश काल वस्तुओं के निर्याद निर्यात के साथ स्थान विशेष के जीवन, उसके रीति रिवाज, स्थोहारों और उत्सवों का भी समीच चित्र उपस्थित करता है—

“गुम्मा के मेले में सत्र बने ठने थे। एकाध प्रौढ़ वधस्क स्त्री शमलाजुमा पुरानी टोपी पहने थी।” सभी की टोपियों के उलटे कनपटों में सफ़ेद फूलों के गुच्छे भी लटके हुए थे। क़िन्नर-क़िन्नरियाँ फूल के बड़े शौकीन होती हैं। फूल मौजूद हों और फूलों का गुच्छा उनकी टोपियों में न लगा हो ?”^२

यही नहीं यात्री वर्तमान को अतीत से मिलाकर देखने और सदृशता में इतिहास को खोज निकालने का कार्य भी करता है। वह पुराने मन्दिरों, मूर्तियों तथा पोथियों को देखकर अपने मन के अन्दर एक मन्त्र की मरुभोखे हुए पाता है—

१. ‘कारमीर’।

२. ‘विष्णु देश में’।

“कोठी के देव-मन्दिरों से लौटते समय मस्तिष्क में तूफान उठने लगा, और यह धार्मिक तूफान नहीं था। देवी से मुझे कुछ लेना-देना नहीं था, सवाल था भैरव जो और उनके साधियों का। यह यहाँ कहाँ से आये ? किसने इन्हें बनाया ? उस घोर स्मार्थी देश में परमार्थी अचल देव-मण्डली कहाँ से आ धमकी ?”

इन समस्त विवरणों, इतिहास पुराण के तर्क-वितर्कों में उलझकर हमारा यात्री चतुर्दिक् के बिखरे हुए प्रकृति सौन्दर्य को बिलकुल भूल नहीं गया है। यह ठीक है कि उसकी शैली में काव्यात्मक भावशीलता की स्थान नहीं मिल सका है। यह प्रकृति के रूप को धीरे दंग से संक्षिप्त संकेतों में उपस्थित करके आगे बढ जाता है—

“अब भी काशी के किनारे-किनारे कभी उसके एक तट पर कभी दूसरे तट पर आगे बढ़ना था। रास्ते में लाल, गुलाबी और सफेद कई रंगों के फूलों वाले गुरास के पेड़ थे। बहुत से पेड़ लो आनकल अपने फूलों से ढक गए थे। एक वृक्ष लो अपने फूलों से ढका इतना आकर्षक था कि उसने मुझे ठहरने को निबध कर लिया।”

व्यक्तिगत पत्रों में भी यात्रा-साहित्य का सर्वज्ज हुआ है। अनेक विदेश-यात्रियों ने अपने पत्रों में अपनी यात्राओं का विवरण दिया है। ऐसी सामग्री पत्र पत्रिकाओं में अधिक प्रकाशित होती रही है और अधिकतर उन्हींमें रक्षित है। पत्र शैली में वैयक्तिक स्पर्श अपने-आप आ जाता है और इस कारण यात्रा सम्बन्धी वर्णनों में भावशीलता और आत्मीयता का वातावरण प्रस्तुत हो जाता है। विशेषकर यह बात व्यक्तिगत पत्रों में होती है, पत्र-पत्रिकाओं में छपने के उद्देश्य से, अथवा प्रकाशित कराने के उद्देश्य से लिखे गए पत्रों में वह बात नहीं आ पाती, क्योंकि उनमें सचेष्ट प्रयत्न रहता है। कभी-कभी ऐसे पत्र डायरी-शैली के समान ही हो जाते हैं, क्योंकि अपने आत्मीय व्यक्ति के सामने यात्री अपने समस्त ऊहापोह को निःसंकोच रख सकता है। कई लेखकों ने अपने पत्रों में यात्रा का विवरण दिया है जिनका उल्लेख यथास्थान किया जायगा, क्योंकि उनके संस्मरण आदि भी हमारे सामने हैं। यहाँ डॉ० धीरेन्द्र वर्मा के ‘यूरोप के पत्र’ की चर्चा करना आवश्यक है। इन पत्रों की विशेषता यही है कि ये बिलकुल पारिवारिक शैली में यात्रा का विवरण प्रस्तुत करते हैं। इनमें कहीं भाग्यवश अथवा आत्मिक उल्लास नहीं व्यक्त हुआ है। लेखक ने धीरे सरल दंग से, बड़े ही असम्पृक्त भाव से अपनी यात्रा और उसके जीवन का विवरण प्रस्तुत किया है, इस दृष्टि से नि पत्र की पढ़ने वाला भी उन परिस्थितियों की वरूपना कर सके—और यह भी स्पष्ट है कि हमारे यात्री के सामने पारिवारिक स्तर का ही पाठक है। इसी कारण लेखक बीच-बीच में अपने देश की याद दिलाता चलता है—

“नील नदी बरसाती गंगा से आधी होगी। यह मिथ देश की प्राण है। इसकी तीन चार मील चौड़ी घाटी में ही सब-कुछ है—हरियाली है, खेती होती है, मनुष्य रहते हैं। कैरी नगर इसीके किनारे बसा है। उसके बाहर चारों ओर बीरान पहाडियाँ और रेगिस्तान है।”

यशपाल की ‘लोहे की दीवार के दोनों ओर’ और गोविन्ददास की ‘क्षुद्र दक्षिण-पूर्व’

१. ‘किलर देश में’।

२. ‘यात्रा के पन्ने’।

३. ‘यूरोप के पत्र’।

में उनकी यात्राओं के विस्तृत और व्यापक वर्णन हैं। आगे हम यात्रा सम्बन्धी सभ्यता साहित्य पर विस्तार से विचार करेंगे, पर इसके पूर्व इन विस्तृत यात्रा विवरणों का विवेचन कर लेना उचित होगा। राजनीतिक उद्देश्य से की गई इन यात्राओं में लेखकों ने अपने चतुर्दिक् के जीवन जगत् को देखने का सम्पूर्ण प्रयत्न किया है और ये विभिन्न देशों के जीवन को सामने रखने में सफल भी हुए हैं। यशपाल अपनी यात्रा में पड़ने वाले प्रत्येक स्थान का पूरा विस्तार देते हैं—

“सादे ग्यारह के लगभग गाड़ी वियाना स्टेशन से चली। वियाना नगर का अँचल घनुर की खेतियों, दो मन्तिली बस्तियों और छूटे छूटे कारखानों से घिरा है। खेतों की भूमि प्रायः बरफ़ के टुकड़ों और कोहरों से ढकी हुई थी। घुत्तों के पक्ष हेमन्त और बरफ़ के कारण मँड़े हुए थे।”

यह यात्री बिना किसी जलदी के कमश एक बात के बाद दूसरी बात को लेता चलता है। उसमें न भाववश है और न उतेजना, सीधे तर्क और यथार्थ चित्रण पर ही उसकी दृष्टि है। के आकर्षण में यह यात्री कम उलझता है, पर स्थान, सभ्यताओं आदि के विशद वर्णन प्रस्तुत यात्रा करता है। जोलराई थियेटर का वर्णन करते हुए वह लिखता है—

“बैले का विषय ‘स्वान लेक’ (हस भोल) की कहानी थी। यवनिका उठती है। मील और जगलों का प्राकृतिक दृश्य इतने मोहक और यथार्थ रूप में सामने आया कि वह जानते हुए कि हम हिमालयप्रदित पर्वतों की उपस्थिति में घूम नहीं रहे, थियेटर में बैठे हैं, मन में तरावट आ गई।”

इसी प्रकार ‘सुदूर दक्षिण पूर्व’ में लेखक ने देश की प्रकृति, उसके निवासी, तथा उसके रीति-रिवाजों आदि का विस्तृत वर्णन किया है। इन विवरणों के बीच कहीं कहीं लेखक का कौतूहल और उल्लास भी व्यक्त हुआ है—

“गुफाओं में घूमते हुए हमें ऐसा जान पड़ा जैसे कोई स्वप्न देख रहे हों और यह स्वप्न देखते देखते जब हम भाव पर बैठकर ग्लोबर्म से भरे स्थान को देखने छँधेरा करके बिना एक शब्द भी बोले खाना हुए तब वो इस स्वप्न की गहरी से गहरी स्थिति थी। छँधेरा करके चुपचाप इस दृश्य को देखने का कारण यह था कि उज्जला और शोरगुल होने पर ग्लोबर्म अन्तर्धान हो जाते हैं, यह कहा गया था।”

परन्तु अधिकतर लेखक भिन्न भिन्न प्रकार के विवरणों में ही उलझा रहा है। बैसे ये दोनों ही पुस्तकें उपयोगी हैं। इनसे विभिन्न देशों की भौगोलिक, राजनीतिक, सामाजिक तथा सांस्कृतिक स्थिति का ज्ञान होता है।

प्रारम्भ में ही कहा गया है कि यात्रा साहित्य की प्रवृत्ति निबन्ध शैली के निकट है और वह इस सीमा पर सभ्यता का रूप ग्रहण कर लेती है। अधिकतर साहित्यिक यात्रा विवरण सभ्यता के समान ही होते हैं। डॉ० भगवत्प्रसाद उपाध्याय की ‘बो दुनिया’ में उनकी पिछली अमरीका और यूरोप-यात्रा के सभ्यता हैं। इस यात्री ने इनमें अमरीका (प्रमुखतः) और यूरोप की आत्मा को स्पर्श करते हुए देखने की कोशिश की है। उसने यात्रा का वर्णन गौण रखकर अमरीका के प्रवाहित जीवन की एकड़ने की कोशिश की है। साथ ही वह अपनी आस्था पर बल और आक्रोश के साथ करता चलता है—

“वह पिछली रात २० की रात, २१ दिसम्बर की न्यूयार्क की। शोर मिर होने

लगा। आकाश-पाताल गूँजने लगे। मनुष्य हँस रहा था—बर्बर मनुष्य, और उसके अट्टहास को दिशाओं ने पश्चिम, दूर पश्चिम, सिन्धु-पार कोरिया के मैदानों में, जहाँ रात ठमकी हुई है, जहाँ नया सवेरा रात का मुँह नहीं देखना चाहता, पहुँचा दिया।”

इस प्रकार ओझ के साथ स्थितियों तथा चरित्रों को वह अंकित करता है। ऐतिहासिक व्यक्तित्वों की गहरी दृष्टि से देखने और उनका शब्द-चित्र उतारने में इस यात्री को कमाल हासिल है। इन संस्मरणों में अनेक चरित्रों की उद्भावना लेखक ने सजीव शैली में की है। जिस क्षिप्र तथा संपत शैली में यह यात्री व्यक्तित्व का चित्र अंकित करता है, उसी संक्षेप से वह दृश्यों के वर्णन में भी काम लेता है। और इन सकेतों में दृश्य का एक रूप जरूर सामने आता है—

“दोनों ओर रुई की बरह फैले हुए सफेद घुँघले मैदान, शायद चारों ओर, पर सामने-पीछे देख नहीं सकता। हमारा जहाज़ उड़ा जा रहा है, प्रायः ३०० मील प्रति घंटे की रफ्तार से, पूर्व की ओर। यह मैदान ज़मीन का नहीं, रेत का भी नहीं, यद्यपि यह जहाज़ से दूर रेतीला-सा दीखता है। है यह बादलों का—उन बादलों का, जो हम से हजारों फीट नीचे हैं, जिन पर धूप घमक रही है।”

इसी प्रकार देश के सामाजिक जीवन की प्रधानतः दृष्टि पथ में रखकर यात्रा संस्मरण लिखने वाले दूसरे लेखक हैं अमृतराय। नये चीन ने सैकड़ों वर्षों की नींद के बाद सुबह की लाली देती है, और तेजी से निर्माण-पथ पर बढ़ते हुए इस राष्ट्र को देखकर हमारा यात्री उल्लास में खो जाता है—

“सम्मेलन का आखिरी दिन था। रात का दोन बजा होगा। सम्मेलन की कार्यवाही अभी खतम हुई थी कि न जाने कहाँ से सैकड़ों बरबे फूलों की डालियाँ लिये हॉल में घुस आई और प्रतिनिधियों पर पुष्प-वर्षा करने लगे।” ये बरबे हमारी शान्ति-शपथ की साकार मूर्ति थे—उस शपथ की, जिससे हम उनको और खुद अपने बरबों को युद्ध की विभीषिका से बचाने के लिए संघर्ष करेंगे।”

हमारे लेखक की कठिनाई यही है कि वे अपने उल्लास के प्रवाह में चीन के जीवन के नानाविध रूपों और स्पन्दनों को प्रत्यक्ष करने के बजाय अनेक तर्क-वितर्कों के ऊहापोह में फँस जाते हैं। उनका आवेश संस्मरण के अनुरूप है, पर यात्रा-साहित्य की संज्ञा पाने के लिए लेखक को किंचित् असम्पृक्त भी रहना चाहिए। ऐसा नहीं कि यात्री तर्क-वितर्क में पड़ता नहीं, या वह अपनी मानसिक प्रतिनियामों की अवस्था ही करेगा। पर वहाँ सामने दिखते हुए जीवन की अनुभूति के मार्ग में वह बाधा बन जाय। सामने से देश विलीन हो जाय और यात्री के विचार तथा आवेग ही प्रधान हो जायँ, वहाँ बाल पड़ता है कि यात्री ने अपने धर्म की अवहेलना की है।

दूसरी ओर ऐसे भी यात्री हैं जिन्होंने चिन्तन और ऊहापोह के आवेग के साथ हिन्दुओं की सोंधों को मिला-जुला दिया है। रामेय राघव ने ‘तूफानों के बीच’ में अकाल-पीडित बंगाल की अपनी यात्राओं के संस्मरण इसी शैली में प्रस्तुत किये हैं। उसने अकाल-पीडित बंगाल में घूमते हुए, मानवता की कराह का अनुभव किया है और उस पीड़ा की अनन्त वेदना में भी उसने मानव-आस्था को पहचाना है—

“युगान्तर से दलित बंगाल का मानव पतित नहीं हुआ। अपराजित मानवता हुंकार उठी। चण्डीदास की वह पुकार ‘सवार अपरे मानुष सत्य, ताहार अपरे माई’……”

माझी का धर्म है अपने ऊपर निर्भर रहने वालों को अपने से पहले बचना। जब बंगाल के माझी का जीवन खतरे में था, किसी ने नहीं बचाया उसे। किन्तु आज जीवन की बाड़ी लगाये दाँव पर खेल रहा है। माँ, पिता, सब मेरे हैं माझी भी मेरा है। बंगाल की मानवता मेरी है।”

बंगाल के क्षत विक्षत जीवन को देखकर लेखक का मन उमड़-उमड़ आता है और सामने उभरते हुए चित्रों के साथ उसका आक्रोश व्यक्त हो उठता है।

अभी तक जिन यात्रा सप्तराशियों का चित्र किया जा रहा था, वे उन यात्रियों के हैं जो जीवन की पुकार से आकृष्ट होकर यात्रा करने वाले यायावर हैं। पर कुछ ऐसे भी यात्री हैं जो यात्रा की मस्त राहों पर मटकते हुए जीवन की पुकार सुन लेते हैं। देवेन्द्र सत्यार्थी ने लोक-जीवन के गीतों को बटोरने के लिए खानाबदोशों का जीवन बिताया है। यही कारण है कि इस यात्री के स्वर में लोक-गीतों की तन्हागी और उल्लास झनकता रहता है—

“नेपाल संगीतमय है। जहाँ सभी मुखरित हो उठते हैं। जाड़े में हिमालय की चरफ़ीली हवाएँ और ग्लेशियर राम की सृष्टि करते हैं। बसन्त में घुँघों पर बसने वाले अस्तित्व पक्षी अपने कलरव से उपस्थकाओं को कूजित करते हैं। वर्षा में चार दिन के अतिथि बादल, अपना मेघ-मल्हार सुनाने के लिए फेरी लगावा करते हैं। इन सबके साथ स्वर-मे-स्वर मिलाकर नाचता गाता है, नेपाल।”

इसी कोटि के दूसरे यात्री देवेश दास हैं। शुद्धत के शब्दों में इस यात्री ने देश-देश के माहात्म्य और सौन्दर्य को सर्वान्त-कारण से स्वीकार लिया है। देश देश की बिखरी हुई प्रकृति और खुने हुए जीवन के सम्मुख इनकी शुरु यायावर आत्मा आकाश में पीगें मरने लगती है। यही कारण है कि इन्होंने अपनी ‘यूरोपा’ तथा ‘रबबाड़े’ नामक पुस्तकों में देश-देश के सौन्दर्य और जीवन को स्वप्निल नेत्रों से देखा है।

“पिरेमीत्र शैलमाला की कितनी ही चोटियों पर एक अपूर्व नील आभा भूँदिस पड़ी रहती है, मानो निशान्त की कुटपुटी सृष्टि। कितने दिन से ऐसा स्निग्ध नील प्रकाश से भरा उषा का रूप नहीं देखा था।”

आगे इस स्वप्नशील यात्री का मन वर्तमान से अतीत की ओर भागने लगता है। प्रकृति-सौन्दर्य के मध्य भगनावरोधों के सहारे इस यात्री के मन पर अतीत अपनी घटनाओं तथा व्यक्तित्वों के साथ उभरने लगता है और लेखक अभिभूत होकर गत को अपनी वरूपना के रंगों में चित्रित करने लगता है—

“यह स्कॉट का सीमान्त देश है। स्कॉट की लेखनी ही इसको इतना विचित्र, रोमांचकारी और प्राणवन्त कर गई है। स्कॉट के वर्षाओं में जिस देश और दर्य को पाता हूँ वह थय भी चट्ट है, केवल नहीं है उसका अद्भुत मनुष्य। मैलरोम एली के भान स्तूप अब भी खड़े हैं, शेष धारणों के गीतों में ज्योरस्ता में इसका जैसा सुन्दर वर्णन है, वह सुन्दर ग्लान महिमा अब भी इस स्तूप की है।”

‘रबबाड़े’ की राजस्थान-सम्बन्धी यात्राओं में हमारे यात्री के मन में वीरों की अनेक गाथाएँ, इतिहास की अनेक घटनाएँ और प्रेम तथा उत्सर्ग की अनेक कहानियाँ गुँल गुँल आती हैं। इस

लेखक के लिए वर्तमान अतीत से विच्छिन्न कोई संशय नहीं रहता । 'शिवालक की घाटियों में' यात्रा करने वाले भी निधि में प्रकृति और उसके जीवन के प्रति बहुत अधिक आत्मीय भाव है । अपनी व्यापक सद्भावभूति के कारण ही उसने वन्य जीवन का सूक्ष्मातिसूक्ष्म निरीक्षण किया है । इस जीवन के हल्के से हल्के चढ़ाव उतार से वह परिचित है—

“देखा, मण्डली से २५-३० हाथ दूर एक हरिण बैठा सो रहा है । बाय ठहर ही आ रहा है । एक ही दृष्टि में पहचान गया, यह मेरा पालकर छोड़ा गया चंचल था । ऊपर कोमल दीखने वाले इन हरिणों ने उसे अब तक अपनी मण्डली में नहीं मिलाया है । शायद, उनके जंगली निधमों में उसके लिए प्रायश्चित्त की कोई व्यवस्था नहीं है ।”

कौटुहल और जिज्ञासा के बीच यह अपने पाठकों के सम्मुख जंगल के अद्भुत रहस्यों का उद्घाटन करता है और पाठक आश्चर्य-चकित होकर सुनता है ।

अन्त में उस साहित्यिक यायावर का उल्लेख करना है, जिसके असम्पृक्त और निःशंक भाव को देखकर प्रकृति पुकार उठती है—‘अरे यायावर, रहेगा याद’ । पर ‘अज्ञेय’ का यह निरपेक्ष भाव अपने यात्रा स्थलों के कोमल विराट् सौन्दर्य तथा जीवन की ऊम चूम को अत्यन्त गहराई से अनुभव करता है । यह यात्री अपने को अपने-आपसे रिक्त करता है, इसलिए कि चतुर्दिक् से उसे मर सके, आस-पास के जीवन की सवेदनाओं को गहराई से महसूस कर सके । यात्री अपने चारों ओर कवि की दृष्टि से देखता है, उसकी दृष्टि में पुराण, इतिहास, पुरातत्त्व समी-कुल आ जाता है, पर उसकी मूल आत्मा सच्चे यायावर की ही है । भारत के सीमान्त पर पड़ा है, उसकी आँखों के सामने तूख्कम का गर्बीला उमार है—

“इससे क्या कि इस मर्यादा पर्वत का नाम धरम्पुम है । इससे क्या कि उससे भी परली तरफ जो गान्धार युगीन दुर्ग है, वह अब काफिर कोट के नाम से प्रसिद्ध है । उठना और गिरना, बनना और मिटना, पाना और खोना, हर पारमिता की साधना में निहित है ।”

प्रकृति के कोमल और विराट् सौन्दर्य को हमारा यात्री कल्पना की कोमल तुलिका से अंकित करता है । वह सौन्दर्य को जिस प्रकार चित्रित करने में सफल हुआ है उसी प्रकार उसके निर्भर आनन्द और उल्लास को भी व्यंजित कर सका है । काश्मीर के कोंवर नाग पर्वत की शिरोरेखा पर यायावर के सामने विराट् सौन्दर्य आविर्भूत होता है—

“सौन्दर्य को, रंग रूप को, हम पीछे छोड़ आए थे । सामने था विराट् और उसके स्रग्धर रंग वहीं थे, केवल रंग और कृष्ण, केवल प्रकाश और छाया, केवल आलोक और निरालोक । यों जहाँ हम थे, वहाँ की काली या धूसर चट्टानों पर, जहाँ-तहाँ काही की मिश्र-हरित, साँझ लोहित रंगत थी ही, जल में धुली नीलिमा भी थी ही, और दूर उस पार की निस्संग चोटियों को हिम-शीतल निर्माह में लपेट रखने वाली बरफ की चादर में गैरिक भाव भी था ही ।

अपने यात्रा क्रम में आने वाले चरित्रों को वह उनकी व्यक्तिगत रेषाओं के साथ उभार देता है । व्यक्तिगत चरित्रों के साथ यात्री ने देशगत चरित्रों की जगतास्था भी सफलतापूर्वक की है । और जब कभी यात्री की पुरातत्त्व दृष्टि के सामने कोई प्राचीन इमारत, मन्दिर, मूर्ति अथवा उनका भग्नावशेष होते युगों का इतिहास खोलने लगता है, उस समय लेखक का भावावेश किंचित् मुक्त हो जाता है । उसकी यात्रा में अनेक क्षण ऐसे आये हैं ।

मार्क्सवाद और साहित्य के स्थायी तत्त्व

कलाधिक साहित्य की चाहे को भी परिभाषा की जाय, इसमें विवाद नहीं हो सकता कि अपेक्षाकृत स्थायित्व एवं शाश्वतता उसका प्रधान गुण है । ^१ सफल रचनाएँ दो प्रकार की होती हैं : भेद्य अथवा सुन्दर और महान् । भेद्य अथवा सुन्दर रचनाएँ देश काल पात्र की अपेक्षा महत्त्वपूर्ण होती हैं, जब कि महान् रचनाओं को इस प्रकार की अपेक्षा नहीं होती, वे देश काल पात्र को अतिक्रान्त करके सार्वदेशिक, सार्वकालिक तथा सार्ववर्णीय हो जाती हैं । जब सुदीर्घ काल तक उनकी महत्ता अनुप्राण रह जाती है और वे 'आउट ऑव टेट' नहीं हो पातीं, तब उन्हें हम क्लासिक घोषित कर देते हैं । असाधारण रूप में महान् रचनाएँ कभी-कभी रचयिता के जीवन काल में ही क्लासिक का महनीय अभिमान प्राप्त कर लेती हैं । जो साहित्य कभी पुराना नहीं पड़ता, जिसकी अर्थवत्ता युग परिवर्तन के बावजूद ऋजुप्राण रहती है, जिसमें मानवीय अनुभूतियों, कल्पनाओं, विचार-पद्धतियों, शैलियों आदि के ऐसे प्रतिमान एवं दाहप उपलब्ध होते हैं जो नई अनुभूतियों, कल्पनाओं, विचार-पद्धतियों, शैलियों आदि की उद्भावना के लिए पृष्ठभूमि का काम करते हैं, उस साहित्य को हम क्लासिक साहित्य की कोटि में रखते हैं ।

उपयुक्त विवरण से क्लासिक साहित्य की रूपरेखा स्पष्ट हो जाती है, यद्यपि उसमें हमें उसकी कोई सर्वांगपूर्ण परिभाषा नहीं मिलती । किन्तु हमें यहाँ इस विषय की गहरार में जाने का अवकाश नहीं है । हम यहाँ क्लासिक की परिभाषा करने नहीं अपितु मार्क्सवाद के साथ उसके महत्त्व का अभिव्यक्त दिखलाने चले हैं ।

मार्क्स क्लासिक साहित्य के मूल्यांकन में किसी से पीछे नहीं है । अपने पूर्ववर्ती महान् यूजुआ क्षेत्रों के अध्ययन की यह जोरदार सिफारिश करता है । बेडमेयर को उसने एक बार लिखा था, "ग्रन्थ में, आपके स्थान पर जनतन्त्रवादी सज्जनों से मैं सामान्यतः कहूँगा कि ज्यादा अच्छा यह होगा कि, इसके पूर्व कि वे (बुक्तों के समान) भौक-भौककर यूजुआ साहित्य का खण्डन करें, पहले इससे परिचित हो लें । उदाहरणार्थ, इन सज्जनों को थियरे, मिग्नॉट, जॉन वेड आदि की ऐतिहासिक रचनाएँ पढ़नी चाहियें, ताकि वे वर्गों के अक्षीत

१. तुलना कीजिए : "आधुनिक काल में 'क्लासिक' शब्द साधारणतः किसी भी ऐसे लेखक के लिए प्रयुक्त होता है जो नास्तिकियों के न्यायालय में खरा उतर चुका है अथवा उसके लिए भी जो अपने ही समय में उनकी कोटि में रखा जाता है जो इस प्रकार खरे उतर चुके हैं" : मैकाले, बॉसनेल्स लाइफ़ ऑफ़ जॉनसन : "इस अद्भुत व्यक्ति का क्या ही अनोखा भाग्य रहा है ! अपने ही युग में क्लासिक समझा जाना और हमारे युग में साथी !" (इनसाइबलोपीडिया ब्रिटानिका) ।

इतिहास से अवगत हो सकें।” एंगेल्स को लिखे एक पत्र में वह अपने समकालीन चर्मकार-विचारक डीट्जगेन की आलोचना करते हुए कहता है, “वह उसका दुर्भाग्य है कि ठीक हीगेल ही को उसने नहीं पढ़ा है।” * (चोर मार्क्स का) मार्क्स स्वयं क्लासिक साहित्य का अनन्य अध्येता था। कहा जाता है कि हाइन और गेटे उसे बचपन से ही पढ़ाते थे। वह ईस्किलस (Aeschylus) और शेक्सपियर की निरव के सर्वश्रेष्ठ नाटककार मानता और बार बार उनकी आवृत्ति करता रहता था। दाँते और बर्न्स उसके प्रिय कवि थे। उसे अटारहवीं शताब्दी के उपन्यास बहुत पसन्द थे। वह क्वैन्टा और सर वाल्टर स्कॉट को भी बड़े प्वासे पढ़ता था। स्कॉट की कृति ‘ओल्ड मॉर्टैलिटी’ (Old Mortality) को वह एक प्रिय-रत्न समझता था। बालञ्चक पर तो उसने एक पूरी पुस्तक ही लिखने की योजना बनाई थी, जो अभाव्यवश पूरी न हो सकी। इसके अतिरिक्त मार्क्स हीगेल, फायरबाख, रिक्ताडो आदि की महत्ता को किस प्रकार मुक्त बचपन से स्वीकार करता है, यह सर्वविदित ही है।

तथापि कुछ लोगों की चारखा है कि अतीत के बुद्धिमान साहित्य की महत्ता का स्वीकार किया जाना मार्क्सवाद के लिए सर्वथा असम्भव है।* कहा जाता है कि मार्क्सवाद साहित्य को युग के साथ खूब कसकर बाँध देना चाहता है। उसके अनुसार साहित्य अन्ततोगत्ता युग के साथ पूर्ण निष्ठानान होने को बाध्य है और ऐसा होना उचित भी है। हीगेल का दावा है कि जो-कुछ है सब ठीक ही है, जो जैसा है वह वैसा होने योग्य भी है, सत्तावान-मूल्यवान है, अथवा यथार्थ बुद्धि संगत होता है*—कम से कम यहाँ पूरी तौर पर चरितार्थ होता दीखता है। साहित्य का मुख्य युगमानावस्थायी होता है, युगान्तर में उसका विशेष मूल्य बर्ही होता। यातायात के लिए कमी बैलगाड़ी उतनी ही महत्वपूर्ण थी जितनी आज रेलगाड़ी है। किन्तु अब बैलगाड़ी दो कौड़ी की वस्तु होकर रह गई है। यही हाल तथोक मार्क्सवाद के अनुसार, साहित्य का भी होता चाहिए। किन्तु सभी जानते हैं कि साहित्य सम्बन्धी यह दृष्टिकोण सर्वथा असमीचीन है। आज बैलगाड़ी चाहे कोई महत्त्व न रखती हो, परन्तु बैलगाड़ी युग के साहित्य का एक बड़ा भाग हमें अब भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण लगता है।

यह भी कहा जाता है कि मार्क्सवाद परम्परा का बहुर विरोधी है। उसके अनुसार सभी प्रकार की विचार-परम्पराएँ (आइडियॉलॉजीज) परस्पर संघर्षमाय वर्ग हितों की पैदावार हैं, अतः उनकी महत्ता सर्वतोभावेन वर्ग सापेक्ष ही है। कहने का तात्पर्य यह है कि वर्ग समाज में उत्पन्न सभी ज्ञान विज्ञान, सभी कला कृतियाँ, सभी साहित्यिक रचनाएँ, वर्ग विशेषों की अपेक्षा से ही मूल्य रखती हैं, सम्बन्धित वर्गों के बाहर उनका प्रियोप मुख्य नहीं। साम्यवादी क्रांति के उपरान्त इन वर्ग मूलक विचार सन्ततियों का अन्त हो जायगा और सभी वर्ग सिरहित विचार-धाराओं का सञ्जात सम्भन होगा। अतएव सही मानों में क्लासिक अथवा शास्त्र साहित्य का आविर्भाव भारी वर्ग विहीन समाज में ही हो सकता है। आजकल जिन कृतियों को हम क्लासिक

१. मार्क्स द्वारा वेडमेयर को लिखा पत्र, दिनांक २ मार्च, १८४२।

२. मार्क्स द्वारा एंगेल्स को लिखा पत्र, दिनांक ७ मध्यमर, १८४८।

३. २२ जून, १८४३ के ‘नैशनल हेराल्ड’ में प्रकाशित लेख, ‘मॉर्टैलिटी पृष्ठ द फ्लायिंग्स’, में डॉ० देवराज ने ऐसा ही मत प्रकट किया है।

४. ‘द रियल इज द रैशनल’—(हीगेल)

साहित्य कहकर पुकारते हैं वे वस्तुतः भ्रेष्ट वर्ग साहित्य के अतिरिक्त कुछ भी नहीं।

मार्क्सवाद की उपर्युक्त व्याख्या के आधार पर यह कहा जाता है कि वह यह नहीं बतला सकता कि वर्तमान बूझ-आ युग में सामन्तयुगीन कालिदास की रचनाओं में क्यों रस मिलता है और शंकर के भाष्यों में विचारोत्तेजकता। क्या बात है कि कालिदास एवं शंकर के समय की अर्थ-व्यवस्था तो मर चुकी किन्तु उनकी रचनाएँ अभी भी जीवन्त हैं ?

उपर्युक्त विचार सरणी आमूल भ्रान्त है। भिन्न भिन्न वर्गों के बीच जिस दुर्लभ्य खाई की वरूपना की गई है, वह सर्वथा असंगत है। वर्गों के बीच उतना भेद नहीं जितना समझा जाता है। एक वर्ग दूसरे वर्ग से भिन्न अवश्य है, किन्तु इस भिन्नता की तह में मानवत्व सामान्य हो एकता है उसको कम महत्त्वपूर्ण समझना भूल है। मार्क्स और एंगेल्स ने वस्तुओं के बीच प्रारम्भिक भेद की कल्पना के विरुद्ध बार-बार चेतावनी दी है। एक पात्र ने एंगेल्स कहता है, "इस प्रकार के भौतिक, ध्रुवद्वय के समान प्रतियोगी केवल संकट (क्राइसिस) के समय ही वास्तविक जगत् में अस्तित्व में आते हैं, जब कि समस्त विराट् प्रवाह अन्तर्-क्रिया के रूप में ही प्रवहमान है और यहाँ प्रत्येक वस्तु सापेक्ष है, निरपेक्ष कोई वस्तु नहीं।"^१ यहाँ यह बात ध्यान देने योग्य है कि वर्गों के बीच पूर्व और पश्चिम के भेद प्रायः संकट-काल में ही परिलक्षित होते हैं। वर्गों को धोनीयों (स्वीशीज) मान लेने की भूल नहीं करनी चाहिए। वर्ग समाज का व्यक्ति पहले मानव व्यक्ति है फिर वर्ग व्यक्ति। वर्ग हमारे सम्पूर्ण व्यक्तित्व पर कभी हावी नहीं हो सकता। वर्ग सम्बन्धों में हमारे व्यक्तित्व की परिमति नहीं हो जाती। वे उसका केवल आंशिक प्रतिनिधित्व करते हैं। मार्क्स और एंगेल्स ने इस बात की स्पष्ट कर दिया है। वह लिखता है, "लेकिन ऐतिहासिक विकास के दौरान में, और ठीक इस अपरिहार्य तथ्य के कारण कि श्रम विभाजन के बीच सामाजिक सम्बन्ध स्वतन्त्र सत्ता प्राप्त कर लेते हैं, प्रत्येक व्यक्ति के जीवन में एक विभाजन प्रकट हो जाता है, जहाँ तक वह (जीवन) वैयक्तिक है और जहाँ तक वह श्रम की किसी शाखा एवं उससे सम्बद्ध अन्वयानुष्ठानों द्वारा निर्धारित होता है। (हमारा मतलब यह नहीं है कि इस बात से यह समझा जाए कि, उदाहरणार्थ, महाजन (रॉलिये), पूँजीपति, आदि व्यक्ति नहीं रह जाते; बल्कि नियत वर्ग-सम्बन्ध उनके व्यक्तित्व का नियमन एवं निर्धारण करने लगते हैं, और केवल अन्य वर्ग से संघर्ष के समय विभाजन प्रकट होता है और, अपने लिए, सभी जय वे दिवालिये हो जाते हैं।)"^२ 'फायरशाल पर लिखे छूटे सूत्र में मार्क्स व्यक्तित्व की 'सामाजिक सम्बन्धों की समष्टि' बतलाता है, वर्ग सम्बन्धों की समष्टि नहीं, जिसका मतलब यह है कि व्यक्ति वर्ग-सम्बन्धों के अतिरिक्त कुछ और भी है। ट्राट्स्की ने व्यक्तित्व का विश्लेषण करते हुए लिखा है, "व्यक्तित्व जातीय, राष्ट्रीय, वर्ग सम्बन्धी, अल्पकालीन और संस्थात्मक तत्त्वों का जोड़ है और, वस्तुतः, इस जोड़ के अन्दोपेन में, इस मानसिक-रासायनिक मिश्रण में, ही व्यक्तित्व अभिव्यक्त होता है।"^३ यहाँ वर्ग-सम्बन्धों की स्पष्टतया व्यक्तित्व का अंश मात्र माना गया है।

इस सम्बन्ध में मार्क्स की एक और उक्ति विचारणीय है। बेथम के उपयोगितावाद की

१. एंगेल्स द्वारा कॉर्नराड रिमट को लिखा पत्र, दिनांक २७ अक्टूबर, १८६०।
२. मार्क्स और एंगेल्स, जर्मन आइडियॉलोजी, पृष्ठ ७१-७३ (भारतीय संस्करण)।
३. लियोन ट्राट्स्की, लिटरेचर एंड रिवोल्यूशन, पृष्ठ २६।

आलोचना करते हुए मार्क्स लिखता है, "यह जानने के लिए कि रयान के लिए क्या उपयोगी

उपयोगिता के सिद्धान्त
नई सभी माननीय कार्यों,
ज के आधार पर करोगा,
ब प्रत्येक ऐतिहासिक युग
है। शुष्कतम अनादीपन
हुकानदार को सामान्य
कि मार्क्स वर्ग-सम्बन्धी को
श्रमसार मनुष्य की वर्ग-

तात्पर्य

राजकमल प्रकाशन, १ फंज बाजार, दिल्ली ।

हम आलोचना के स्थायी माहक बनना चाहते हैं। आपसे प्रार्थना है
कि हमारा नाम व पता माहकों को सूची में पत्रिका के
लीजिए । १२) का वार्षिक चन्द्रा वी० पी० से बदल कर ले/मनोआर्हर/इष्ट द्वारा
भेजा जा रहा है। ओ
को भी आलोचना सम्यन्धी प्रचार-द्वारा भेजें, यह पत्रिका के माहक बनना चाहते हैं।

भयदीय,

१ यह है कि अगर वे बिना
के लिए रंगीन चश्मे का
पर सबेरे, अन्य रंगों का
यह मतलब नहीं कि उस
। उनका आयाम, उनकी
। मैं हूँ उस रंगीन चश्मे
सही वास्तविकता का पहले
रके धोखे से बच भी सकते
। रूप में ही नहीं भासते ।
तक पूर्वग्रह हमारे ज्ञान की
प्राप्त हो जाती है । काल
के दृष्टानुगामी चिन्तन
अपने को बहुत-कुछ मुक्त
हों का ज्ञान प्राप्त कर लेने
॥ वर्ग-चेतना पर बरा प्राप्त
यों आदि बुद्धिजीविनी में
नहीं होते जितने साधारण
। हित्य बढ़कर नहीं उठायी

यक्ति बहुधा अपने वर्गगत
बान घूँककर भी । मार्क्स

और एंगेल्स स्वयं बूले आ वर्ग में उत्पन्न हुए थे । एंगेल्स लाणाल के इस वाक्य को, कि अमिक-
वर्ग की अपेक्षा से सभी अन्य वर्ग एक प्रतिगामी समुदाय-मान हैं, "ऐतिहासिक दृष्टि से राजत"
बताते हुए लिखता है, "यह धक्कन्य केवल विशिष्ट एवं अपवादार्थक हालातों में ही सत्य है :
उदाहरणार्थ, कम्पून-जैसी संहारा क्रान्ति में, अथवा ऐसे देश में जहाँ न केवल राज्य एवं
१. मार्क्स, 'कैपिटल', भाग १; पृष्ठ ६७१, पाद-टिप्पणी (एवरीमैन संस्करण) ।

समान वृत्तों का वर्ग द्वारा अपने ही रूप में ढाले जा चुके हैं बल्कि जहाँ जनतांत्रिक लघु वृत्तों का वर्ग इस ढलाई को अपने अन्तिम परिणाम तक ले जाकर पहले ही उसका (वृत्तों का वर्ग का) अनुसरण कर चुका है।^१ एक अन्य स्थान पर उस प्रक्रिया की ओर भी इंगित किया गया है जिसने द्वारा सर्वद्वारा से इतर वर्गों में भी 'साम्यवादी चेतना' का अवतरण होता है। मार्क्स और एंगेल्स लिखते हैं, "निससन्देह साम्यवादी चेतना इस (सर्वद्वारा) वर्ग की स्थिति पर मनन करने से अन्य वर्गों में भी जाग्रत हो सकती है।"^२ इसी प्रकार, "इसलिए जिस प्रकार पिछले समय में सामन्तों का एक भाग वृत्तों का वर्ग में मिल गया उसी प्रकार वृत्तों का वर्ग सर्वद्वारा में मिल जाता है, और विशेषतः वृत्तों का विचारका एक भाग, जिसे ऐतिहासिक प्रगति को उसकी समग्रता में समझने के लक्ष्य तक अपने को उठा लिया है।"^३ एंगेल्स बालज़क को प्रतिव्यापारकी वर्ग का बतलाते हुए कहता है कि वह अपनी रचनाओं में अपने ही वर्ग के विरुद्ध हो जाता है। उसके शब्द सुनिए :

'अच्छा, राजनीतिक दृष्टि से बालज़क राज सत्ता का पक्षपाती (वर्ग १४ के वर्ग का समर्थक) था, उसकी महान् कृति श्रेष्ठ समाज के असाध्य क्षय पर एक लम्बा मसिया है, उसकी सहायभूति उस वर्ग के साथ है जिसका विनाश निश्चित है। निम्न यह सब होते हुए भी, उसका कटाक्ष सर्वाधिक तीव्र, उसका व्यंग्य सर्वाधिक कटु, सब हो जाता है जब वह उन्हीं स्त्रियों और पुरुषों (सामन्तों) को छेड़ता है जिनके साथ वह गहरी सहायभूति रखता है। और केवल उसके कटुतम राजनीतिक प्रतिद्वन्द्वी, सर्वसाधारण प्रतिविधि, ही ऐसे हैं जिनकी वह अप्रच्छन्न रूप से प्रशंसा करता है।

'मैं यथार्थवाद को एक महान्तम विनय और घृणे बालज़क का एक महान्तम गुण यह समझता हूँ कि बालज़क इस प्रकार अपनी ही वर्गगत सहायभूति और राजनीतिक पक्षपात का निरुद्ध जाने पर वाध्य हुआ कि उसने अपने प्रिय सामन्तों के पतन की आवश्यकता दर्शाई और बतलाया कि वे इससे अच्छी अवित्यक्तता के पात्र नहीं थे, कि उसने भविष्य से सच्चे मनुष्यों को देखा।'^४ (लोरे एंगेल्स का)

वर्ग सम्बन्ध तत्परत आधिक सम्बन्ध हैं, और मार्क्स के अनुसार मनुष्य केवल आर्थिक आवश्यकतानुसार या आर्थिक नियमानुसार ही उत्पादन नहीं करता मनुष्य वह सौ द्रव्य के नियमों के अनुसार भी उत्पादन करता है। यही मनुष्य की पशुता से विशेषता है।^५

मार्क्स और एंगेल्स की रचनाओं में यत्र तत्र ऐसे भी इंगित मिले हैं कि वर्गों की सीमा रेखाएँ आज जितनी स्पष्ट हैं उतनी पहले नहीं थीं। आज का युग वर्ग भेद का चूहान्तान्त्रिक है। शायद अभी इसका अन्तर्गम्य होना बाला है। मात्र भेद से गुण भेद का नियम

१ एंगेल्स द्वारा बालज़क को लिखा पत्र, मार्च १८७२।

२ मार्क्स और एंगेल्स, जर्मन आइडियॉलॉजी, पृष्ठ ६६ (भारतीय संस्करण)।

३ मार्क्स और एंगेल्स, कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो।

४ एंगेल्स द्वारा मार्गरेट हाक्सलेस को लिखा पत्र, अप्रैल, १८८८।

५ मार्क्स, इकॉनामिक क्रियॉमॉर्फिक मैनुस्क्रिप्ट।

यही बतलाता है। मार्क्स और एंगेल्स लिखते हैं :

“बुर्जुआ वर्ग जहाँ-जहाँ विजयी हुआ है वहाँ-वहाँ इसने सभी सामन्ती, पारिवारिक एवं ग्राम्य सम्बन्धों का अन्त कर दिया है। इसने मनुष्य-मनुष्य के बीच नग्न स्वार्थ, निष्ठुर नफ़ा लेन देन के अतिरिक्त अन्य कोई सम्बन्ध-सूत्र नहीं रहने दिया है।”

इसका अर्थ यह है कि पूँजीवाद के पूर्व अल्प वर्गों में द्रव्य-सम्बन्धों एवं ‘नग्न-स्वार्थ’ के अनिरीकृत अन्य सम्बन्ध, मानवीय सम्बन्ध, पर्याप्त मात्रा में विद्यमान थे, अर्थात् वर्गों की प्रभुविभूता एवं भोग्यता आज की अवस्था पहले काफी कम थी।

इसी प्रकार एंगेल्स एक अन्य स्थान पर कहता है, “अन्य मनुष्यों के साथ व्यवहार में शुद्ध मानवीय भावनाओं की सम्भावना आजकल काफी कम (समाप्त नहीं—लेखक) हो गई है।” मार्क्स और एंगेल्स ने ‘होली फैमिली’ में इस विषय पर कुछ अधिक प्रकाश डाला है। वे लिखते हैं, “सम्पत्तिशाली वर्ग और सर्वद्वारा उसी मानवीय आत्म-प्रभुता का प्रतिनिधित्व करते हैं। पहले वर्ग को इस (आत्म-प्रभुता) के कारण मानवीय अस्तित्व की भ्रान्ति होती है।” (जोर लेफ़्टवय का)। अर्थात् बुर्जुआ व्यक्तियों की मानवता शुद्ध मानवता नहीं है तथापि वे अपने को शुद्ध मानवता का प्रतिनिधि समझते हैं। पूँजीवादी समाज में “मानवीय व्यक्तित्व, मानवीय नैतिकता स्वयं एक ही साथ बाज़ार की चीज़ और वह ढोंचा, जिसमें द्रव्य काम करता है, बन जाती है।” पूँजीवाद “मनुष्य को प्रकृति से, स्वयं अपने से तथा अपने सार्वभौम तत्त्व से विमुक्त कर देता है” (जोर मेरा)। “यह मानव-तत्त्व को अपने अस्तित्व का एक साधन-मात्र बनाकर छोड़ देता है” (जोर लेफ़्टवय का)। “यह उसे उसके आध्यात्मिक, उसके मानवीय सार-तत्त्व से विमुक्त कर देता है” और “मनुष्य को मनुष्य से विरक्त करके छोड़ता है” (जोर लेफ़्टवय का)। मार्क्स और एंगेल्स के अनुसार पूँजीवाद इसीलिए देव है कि वह मानव-प्रकृति के विवद जाता और ‘मानव-व्यक्ति’ को ‘वर्ग-व्यक्ति’ के रूप में परिणत कर देता है। इन सबसे यही सिद्ध होता है कि आज इस पूँजीवादी समाज में वर्ग-तत्ता अपनी पराकाष्ठा को प्राप्त कर चुकी है और वर्ग-तत्त्व के परे जो मानव-तत्त्व है उसकी रक्षा होनी चाहिए।^१

वस्तुतः वर्ग समाज में मनुष्य का चिरन्तन एवं मौलिक स्वरूप बहुत-कुछ तिरोभूत हो जाता है, किन्तु उनका मूल नाश नहीं हो पाता और वह विचारकों, कलाकारों एवं साहित्यकारों द्वारा जगाया जा सकता है। कला एवं साहित्य का हमारे व्यक्तित्व की जिस अन्तरतम तह से सम्बन्ध है उसे वर्ग-किष्ठा आदि ऊपरी तह की वस्तुएँ बहुत कम छू पाती हैं। रसेल के अनुसार “कला मानव-प्रकृति के अनियन्त्रणीय (चाइल्ड) पक्ष से निवृत्त होती है,”^२ जिस पक्ष को आर्थिक सम्बन्धों के नियन्त्रण से लाना कठिन है। कार्ल मैनहाइम

१. कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो।

२. एंगेल्स, फ़ायरबाख़ एंड द एरथ ऑफ़ क्लासिकल जर्मन क्लॉसिकी, भा० १० से० १०, भाग २, पृष्ठ ३४४।

३. ‘होली फैमिली’ के वाक्य जैक लिङ्गे को ‘मार्क्सज्म एरंड कॉन्ट्रिब्यूटरी साइंस’ नामक विद्वत्तापूर्ण ग्रन्थ से उद्धृत किये गए हैं।

४. चर्टैंड रसेन, रोड्स टु फ्रीडम।

मार्क्स से जरा आगे बढ़कर बुद्धिजीवी वर्ग को अपेक्षाकृत वर्गहीन बतलाता है, जिसमें गहरी सच्चाई जान पड़ती है। जो कवि, कलाकार या विचारक अपनी अन्तरात्मा की गहराइयों में जितना ही डूब सकेगा वह उतना ही वर्ग-निरपेक्ष हो सकेगा। प्रश्न हो सकता है कि तब मार्क्स की कला एवं साहित्य, तथैव सभी प्रकार की विचार-परम्पराओं (आइडियॉलॉजी) की वर्गवादी व्याख्या का क्या होगा ? इस पर हम आगे चलकर विचार करेंगे।

यहाँ एक बात बड़े माँके की है। वर्गों की उपलब्धियाँ अथवा उदात्त संस्कृति को सर्वथा वर्ग-सापेक्ष समझकर त्याग्य मान लेना इन्द्रवाद के भी विषय पड़ता है। इन्द्र-न्याय के अनुसार स्थापना-प्रतिस्थापना-समन्वय का चक्र सर्वतोभावेन प्रतिघोषात्मक नहीं है। स्थापना प्रतिस्थापना द्वारा प्रतिरिद्ध अवश्य हो जाती है, किन्तु तृतीयावस्था में दोनों का समन्वय हो जाता है। समन्वय में दोनों के मूल तत्त्व विद्यमान रहते ही हैं। ऐसा लगता है कि स्थापना और प्रतिस्थापना दक्षिण पूर्ण सत्य नहीं तथापि वे शत प्रतिशत असत्य अथवा असाध्य भी नहीं हैं। वे सत्य की एक निश्चित मात्रा अवश्य प्रकट करती हैं, तभी तो उनका समन्वय हो पाता है; अन्यथा तृतीयावस्था में उनका बाध या अपलाप ही हो जाय। अतः यदि मान भी लें कि अतीत का साहित्य वर्ग सापेक्ष ही है, तब भी यह सिद्ध नहीं होता कि हमारे लिए उसका कोई महत्त्व ही नहीं। वस्तुतः उसके भी स्थायी तत्त्व आज के ही नहीं, वरन् भावी महा समन्वय—वर्ग विहीन समाज—में अपनाने होंगे। एंगेल्स लिखता है, “अतः प्राचीन भौतिकवाद प्रत्ययवाद द्वारा प्रतिरिद्ध हुआ। परन्तु दर्शन के आगे के विकास के दौरान में, प्रत्ययवाद भी अमान्य होकर आधुनिक भौतिकवाद द्वारा प्रतिरिद्ध हो गया। यह आधुनिक भौतिकवाद, प्रतिघोष-का प्रति-घोष, प्राचीन की पुनर्स्थापना-मात्र नहीं है, बल्कि वह उस प्राचीन भौतिकवाद के स्थायी मूलधारों की अभिवृद्धि करता है”। अतः इस प्रगति में दर्शन का ‘कायाकल्प’ हो जाता है, अर्थात् उसका ‘डन्मूलन एवं परिवर्तण दोनों हो जाता है’; रूप की दृष्टि से डन्मूलन और विषय-वस्तु की दृष्टि से परिवर्तण” (जोर मेरा)। यह उद्घरण बड़े महत्त्व का है और इसे अच्छी तरह हृदयगम किये बिना मार्क्सवाद को टीक-टीक समझना बड़िन है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि मार्क्सवाद के अनुसार अतीत का साहित्य केवल कूड़ा-कचरा नहीं है; यह आज के लिए भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

ऐसा लगता है कि वर्ग सत्य भी तत्काल सत्य—हो आशिक सत्य—ही हैं। अन्तर केवल जोर देने में होता है। एक ही सत्य भिन्न वर्गों के हाथ में पड़कर भिन्न रूप धारण कर लेता है। किन्तु उसका सार अक्षुण्ण रहता है; केवल उसका बाह्य रूप एवं उस पर जोर देने की निया में हेर-फेर होता रहता है। अतः प्रत्येक महान् साहित्य, दर्शन और कला कृति के दो पक्ष होते हैं—प्रथम स्थायी और अन्य अस्थायी; प्रथम सापेक्ष और अन्य निरपेक्ष; प्रथम देश-काल-पारनिष्ठ और अन्य वस्तुनिष्ठ। कलाटि की नोटि में वही कृतियों आती हैं जिनमें पूर्व की अपेक्षा अन्तर पक्ष का प्राधान्य होता है। एंगेल्स ने भी विचार-पद्धतियों के स्थायी एवं अस्थायी दो पक्ष माने हैं—“जो व्यक्ति प्रत्येक दार्शनिक पर उसके कार्य के टिकाऊ एवं प्रगतिशील भाग के आधार पर नहीं बल्कि जो अनिवार्यतः अल्पकालीन एवं प्रतिगामी होता है उसके आधार पर—(उसके) विचार-संस्थान (मिस्टम) के आधार पर—जैसला देता है वह मौन ही रहे सो

ज्यादा अच्छा है" (जोर एगेलस का) ।

यहाँ एगेलस के 'टिकाऊ' शब्द पर ध्यान देना चाहिए । इससे और भी स्पष्ट हो जाता है कि वर्गवाद की मैंने जो व्याख्या की है वह निराधार नहीं है । सब कुछ वर्ग सापेक्ष नहीं, बहुत कुछ वर्ग-निरपेक्ष भी है । क्लासिक साहित्य में इस वर्ग निरपेक्ष अर्थ का प्राणाय होता है । एगेलस ने प्राचीन यूनानी दर्शन की विश्व दृष्टि को 'आदिम, अनादीपन लिये हुए' बताकर भी जो उसे 'सत्त्व कीक' कहा है उसकी भी संगति उपर्युक्त दृष्टि से ही लगाई जा सकती है ।

यहाँ कुछ लोग एगेली दुहरिंग में प्रतिपादित सत्य, नीति नियमों तथा राज नियमों की वर्ग सापेक्षता की दुहाई देकर यह सिद्ध करना चाहेंगे कि या तो मार्क्स और एगेलस की उपर्युक्त व्याख्या ही भ्रात है या उनके सिद्धांत अतिविरोधग्रस्त हैं । एगेलस कहता है, "नैतिकता सदैव वर्ग नैतिकता रही ।"^१ यह यहाँ एक मनोरंजक प्रश्न उठाता है, "परन्तु फिर भी, कोई व्यक्ति आपत्ति कर सकता है, शुभ अशुभ नहीं है और अशुभ शुभ नहीं है यदि शुभ और अशुभ में गड़बड़ घोटाला कर दिया जाय तो सारी नैतिकता का अन्त हो जायगा और प्रत्येक व्यक्ति जो करना चाहेगा वही करेगा और जो नहीं करना चाहेगा उसे नहीं करेगा ।"^२ एगेलस ने आगे चलकर इस प्रश्न का जो उत्तर दिया है उसे आलोचकों ने प्रायः निहायत गलत ढंग से समझ और समझाया है । एगेलस कहता है .

"किन्तु मामले को इतनी आसानी से खत्म नहीं किया जा सकता । यदि यह इतनी आसान बात होती तो निश्चय ही शुभ और अशुभ के सम्बन्ध में कोई झगडा ही न रहता, प्रत्येक व्यक्ति जानता होता कि क्या शुभ है और क्या अशुभ । पर आज वस्तुस्थिति क्या है ? एक तो ईसाई सामंती नैतिकता है । साथ ही-साथ हमें आधुनिक बूझ'बा नैतिकता देखने को मिलती है और इसके साथ भविष्य की सर्वहारा नैतिकता भी, यहाँ तक कि अभी समुच्चतम यूरोपीय देशों में ही मूल, वर्तमान और भविष्य नैतिक सिद्धान्तों के तीन ऐसे समूह प्रस्तुत करते हैं जो एक ही काल में साथ ही साथ प्रचलित हैं । तब सच्ची नैतिकता कौन-सी है ? निरपेक्ष सत्य के अर्थ में, इनमें से कोई नहीं, किन्तु निश्चय ही यह नैतिकता जिसमें अधिकतम टिकाऊ तत्व पाए जाते हैं वही है, जो वर्तमान काल में वर्तमान के ध्वस का प्रतिनिधित्व करती है, भविष्य का प्रतिनिधित्व करती है अर्थात् सर्वहारा (नैतिकता) ।"^३

एगेलस के बहने का तात्पर्य यह है कि शुभ अशुभ सम्बन्धी सीधी सीदी एवं मौलिक धारणाओं को कोई नहीं चुनौती दे सकता, शुभ अशुभ की कल्पना का महत्व सर्वथा निर्विवाद है । किन्तु बात यहाँ नहीं समाप्त हो जाती । व्यवहार की जटिलता में पड़कर ये धारणाएँ अत्यन्त बटिल हो जाती हैं, क्या शुभ है और क्या अशुभ है इसका निर्णय टेढ़ी खोर है । यहाँ

१ एगेलस द्वारा कॉमराड स्किमट को लिखा पत्र, दिनांक १ जुलाई, १८६१ ।

२ एगेलस, एगेली दुहरिंग, पृष्ठ १८ (बनारस संस्करण) ।

३ वही, पृष्ठ ७६ (बनारस संस्करण) ।

४ वही ।

५ वही ।

आकर शास्त्रीय पद्धतियों, संप्रति (ऑर्गेनाइज्ड) नैतिकता का चन्म होता है। जब एगेल्स कहता है “नैतिकता सर्वदा वर्ग-नैतिकता हुआ करती है” तो उसे संप्रति नैतिकता ही अभिप्रेत होती है, नैतिकता सम्बन्धी उपर्युक्त मौलिक धारणाएँ नहीं। इस संप्रति नैतिकता की विशाल अट्टालिका उन सीधे-सादे, मौलिक नीति नियमों की भित्ति पर ही आधारित होती है, यद्यपि इसमें सन्देह नहीं कि संप्रति नैतिकता के निर्माण में ये नियम बहुत कुछ तोड़ मरोड़ कर बिगाड़ दिए जाते हैं, यहाँ तक कि कमी-कमी उनका रूप सर्वथा विलोम भी हो जाता है। हाँ, जिस नैतिकता में इस प्रकार का बिगाड़ जितना ही कम हुआ रहता है वह उनकी ही स्थायी होती है। जब एगेल्स कहता है कि सर्वद्वारा नैतिकता में स्थायी तत्त्व अन्य सारी नैतिकताओं से अधिक मान्य में विद्यमान होते हैं, तो उसका अभिप्राय यह होता है कि उसमें बिगाड़ की आशका बहुत कम है। अर्थात्, यह बिगाड़ अन्य नैतिकताओं में आवश्यक क्यों हो जाता है। इसलिए कि उनका प्रवर्तन वर्ग विशेषों के हित में हुआ होता है, मानव मान के हित में नहीं। सर्वद्वारा-नैतिकता में शाश्वत तत्त्वों के आविर्भाव का एक मान कारण यह है कि वह सार्वजनीन होती है। आइए, यहाँ एक अन्तरिम प्रश्न पर विचार करते चलें। यह आपत्ति की जा सकती है कि सर्वद्वारा भी तो एक वर्ग ही है, पुनः उसकी नैतिकता सार्वजनीन कैसे कही जा सकती है? मार्क्स और एगेल्स ने स्थान-स्थान पर इस बात को स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि सर्वद्वारा वर्ग को साधारण्य अर्थ में वर्ग समझना भूल है। यस्तुतः उसमें और मानवता में केवल शब्दों का भेद है। उनके अनुसार सर्वद्वारा वर्ग के पास “शासक-वर्ग के विरुद्ध स्थापित करने के लिए कोई विशिष्ट वर्ग स्वार्थ नहीं होता।”^१ वह “सभी वर्गों के ध्वंस की अभिव्यक्ति है।”^२ “यह (वर्ग) संघर्ष अथ उस अवस्था को पहुँच चुका है जहाँ शोषित और उत्पीड़ित वर्ग (सर्वद्वारा), समस्त समाज को शोषण, उत्पीड़न और वर्ग-संघर्ष से सदा के लिए मुक्ति दिलाए बिना, अपने-को उस वर्ग से मुक्त नहीं करा सकता जो उसका शोषण और उत्पीड़न करता है।”^३ अतः उपर्युक्त आपत्ति निराधार है।

हाँ, एक बात रह गई। वर्ग नैतिकता में भी कुछ न कुछ स्थायी तत्त्व निहित रहते ही हैं, सभी एगेल्स आगे चलकर स्वीकार करता है कि वर्ग नैतिकताओं द्वारा भी वास्तविक, मानवीय नैतिकता की उपलब्धि की दिशा में प्रगति ही हुई है। “इसमें सन्देह नहीं हो सकता कि इस प्रवाह में नैतिकता में कुछ मिलाकर प्रगति ही हुई है, जैसा कि मानवीय ज्ञान के अन्य सभी क्षेत्रों में हुआ है।”^४ इस वाक्य में एक और बात स्मरणीय है। एगेल्स कहता है कि नैतिकता में ही नहीं बल्कि ज्ञान विज्ञान की सभी शाखाओं में वर्ग सापेक्ष की ज्ञान राशि में प्रगति हुई है। यस्तुतः मार्क्स और एगेल्स वर्गों द्वारा उपार्जित ज्ञान राशि को एकदम त्याग्य एवं गहित समझने के पक्ष में कदापि नहीं थे।

एक स्थान पर मार्क्स ने तो सरल नीति नियमों की इतने स्पष्ट शब्दों में मान्यता प्रकट की है कि उनका अभिप्राय समझने में किसी को शका हो ही नहीं सकती। वह कहता है कि

१. जर्मन आइडियॉलॉजी, पृष्ठ ७३ (भारतीय संस्करण)।

२. वही, पृष्ठ ६७।

३. कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो, १८८३ के जर्मन-संस्करण का एगेल्स लिखित धामुप।

४. एण्टी दुबर्गि, पृष्ठ ७७।

“नैतिक्ता और न्याय के सरल नियमों” को, राष्ट्रों के पारस्परिक व्यवहार के विराट् नियमों के समान, साधारण व्यक्तियों के सम्बन्धों का नियमन करना चाहिए।”^१

इसी प्रकार दत्तियों सद्वरण देकर यह भी सिद्ध किया जा सकता है कि मार्क्स और एंगेल्स सत्य मान को नहीं अथिबु अव तरु के सधटित सरुतों, टरुशन-पदतियों, को ही वर्ग-सापेक्ष मानते हैं। वस्तुतः मार्क्स और एंगेल्स अधिक से-अधिक और वह भी शुद्ध व्यावहारिक अर्थ में—तात्त्विक अर्थ में नहीं—परिमित सापेक्षवादी ही बहे जा सकते हैं। उनका सापेक्ष निरपेक्ष का प्रतियोगी नहीं अथिबु निर्माता है : निरपेक्ष सापेक्ष में अंशतः अमिथ्यक होता है। इस उक्ति को संध्या-भाषा समझने की आवश्यकता नहीं। लेनिन इस समस्या पर मार्क्स और एंगेल्स के विचारों का सारांश इस प्रकार देता है—

“तब मानवीय चिन्ता स्वभावतः ही निरपेक्ष सत्य प्रस्तुत करने में समर्थ है, और प्रस्तुत करती भी है, जो सत्य कि सापेक्ष द्रष्ट्यों के योग से बनता है।”^२

अनातोले फ्रांस के किसी उपन्यास में शैतान ने कहा है कि निरपेक्ष एवं पूर्ण सत्य का रंग ‘सफेद’ है, जो सब रंगों के मिश्रण से बना है।

उपयुक्त विचारणाओं से स्पष्ट हो जाता है कि मार्क्स का वर्गवाद वर्ग निरपेक्ष, शास्त्रत अथवा स्थायी सांस्कृतिक तत्त्वों का विरोधी नहीं है। अतः ऐसा साहित्य सर्वथा सम्भव है जो युग-विशेष का न होकर युग-युग का माना जा सके।

मार्क्सवाद के अनुसार वर्गों के साथ कला तथा साहित्य का सम्बन्ध यान्त्रिक नहीं है। दोनों के बीच भारी भेद एवं विषम अनुपात भी पाया जाता है। मार्क्स ने, प्राचीन यूनानी कला एवं सामाजिक विकास के बीच जो असामंजस्य एवं असंगति पाई जाती है, उसे मुक्त बयान से स्वीकार किया है। इतना ही नहीं, उसे यह भी मानने में कोई हिचकिचाहट नहीं है कि कभी-कभी युग-विशेष की कला अन्य युगों की कला के लिए आदर्श एवं प्रतिमान का काम करती है।^३ यहाँ यह प्रश्न जिज्ञासा करता है कि तब मार्क्स के आधार (संस्कृत) और प्रासाद (सुपरस्ट्रक्चर) वाले रूपक की क्या गति होगी? आधार ही प्रासाद का नियमन करता है, अतः प्रासाद-स्थानी साहित्य को बरत आधर-स्थानी अर्थ-व्यवस्था अथवा वर्ग-सत्ता का अनुसरण करना होगा। यह धारणा ठीक नहीं। मार्क्स और एंगेल्स ने इस बात को स्थान-स्थान पर स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि प्रासाद सर्वथा निष्क्रिय नहीं होता; जब एक बार वह उत्पन्न हो जाता है तो काफी हद तक स्वयं आधार का नियमन करने लगता है। आधार और प्रासाद के बीच चलने वाली इस प्रभाव-विनिमय-प्रक्रिया को आधुनिक मार्क्सवादी, कम-से-कम व्यवहार में, सर्वथा भूल चुके हैं। तथापि इसे समझे बिना मार्क्स के संस्कृति सम्बन्धी दृष्टिकोण को ठीक ठीक समझना नितान्त असम्भव है। अच्छा, आगे चलिए। एंगेल्स कहता है कि प्रत्येक विचार-परम्परा अपने-अपने को आर्थिक आधार से न्यूनाधिक स्वतन्त्र कर लेने में अक्षय्य सफल हो जाती है।

१. मार्क्स, रॉबिन्सन्स इण्टरनेशनल एंटीसिप्शन के उद्घाटन के अखसर पर दिया गया भाषण, मा० एं० से० व०, भाग १, पृष्ठ ३४६।

२. लेनिन, मॅटोरियलिज़्म एंड एम्पिरियो-क्रिटिसिज़्म, पृष्ठ १३३।

३. मार्क्स, ए कप्पिटैल्यूशन डू द क्रिटिक ऑफ़ फोलिएटिकल इकोनॉमी, परिशिष्ट, पृष्ठ ३०६—१२।

अपने ऐतिहासिक विश्वास के दौरान मैं वह अपनी स्वतन्त्र नियमावली भी उद्भावित कर लेती है और उससे शासित होने लगती है। विचार-परम्पराएँ आर्थिक आधार से जितनी ही अधिक दूर होंगी उतनी ही अधिक वे उससे स्वतन्त्र भी होंगी। राज्य और कानून, आर्थिक आधार से निकटतम और दर्शन तथा धर्म से सुदूरतम विचार-परम्पराएँ हैं।^१ श्री विजयदेवनारायण साहू ने ठीक ही लिखा है कि अर्थ-व्यवस्था अन्य धर्म से उत्पन्न होने के कारण बला तथा साहित्य अर्थ व्यवस्था से सर्वाधिक स्वतन्त्र हैं।^२ अतः आधार एव प्रसाद वाले रूपक द्वारा भी बला एवं साहित्य के वर्गों के साथ अवाञ्छित सम्बन्ध की पुष्टि ही होती है।

हमने ऊपर दिखलाया है कि मार्क्स के अनुसार मनुष्य सौन्दर्य के नियमों के अनुसार भी उत्पादन करता है, केवल आर्थिक नियमों के अनुसार नहीं। वह एक स्थान पर लेखक को अपनी रचना को साधन नहीं धन साध्य मानने की जोरदार सिफारिश करते हुए लिखता है, “लेखक अपनी रचनाओं को किसी प्रकार साधन नहीं मानता। वे स्वयं साध्य हैं; वे उसके तथा अन्यो के लिए इतने कम साधन हैं कि, आवश्यकता पड़ने पर, वह अपना अस्तित्व उनके अस्तित्व पर उत्सर्ग कर देता है और धर्मोपदेशक के समान, उसका सिद्धान्त होता है : ‘मनुष्यों से अधिक ईश्वर की आज्ञा मानो,’ उन मनुष्यों से जिनमें वह अपनी मानवीय आवश्यकताओं एवं इच्छाओं के साथ स्वयं सम्मिलित है।”^३ (जोर मार्क्स का)। यहाँ ताफ शब्दों में साहित्य को वर्गीयत स्वार्थों से ऊपर माना गया है। वस्तुतः मार्क्स और एंगेल्स को साहित्य के समाज-शास्त्रीय प्रतिमानों के साथ-साथ कलात्मक सौन्दर्य-शास्त्रीय प्रतिमान भी मान्य हैं, जो पूर्व की अपेक्षा कम महत्वपूर्ण नहीं हैं। इन सौन्दर्य-शास्त्रीय प्रतिमानों को माने बिना मार्क्स की बालक जैसे ‘प्रतिक्रियावादी’ में गली अमिस्वि, ट्राट्स्की का ब्लॉक-जैसे अग्रेजोविक कवि की कविता ‘द ट्वेल्फ’ को ‘सदा जीवित रहने वाली’ बतलाना, लेनिन द्वारा पुश्किन, गेटे एवं हाइना को प्रशंसा आदि महत्वपूर्ण तथ्यों की व्याख्या सम्भव नहीं है। ट्राट्स्की ने सर्वहारा के सौन्दर्य शास्त्रीय दृष्टिकोण से प्रशिक्षण पर बड़ा जोर दिया है।^४

वस्तुतः एक-एक कला-कृति की आर्थिक व्याख्या नहीं हो सकती। हाँ, युग विशेष की कला एवं साहित्य की ऐसी व्याख्या एक सीमा तक अवश्य सम्भव है। मार्क्सवाद ऐतिहासिक प्रवृत्तियों की व्याख्या करने का दावा करता है, व्यक्तिगत प्रवृत्तियों की नहीं। एंगेल्स कहता है कि हम किसी विचार-परम्परा का जितना ही बड़ा क्षेत्र चुनेंगे और उसके कितने ही बड़े युग की समीक्षा करेंगे वह अपनी प्रगति से आर्थिक आधार की उतनी ही अधिक अनुवर्तिनी सिद्ध होगी।^५ अर्थात्

१. एंगेल्स के आधार-प्रसाद-सम्बन्धी आलोच्य दृष्टिकोण के लिए निम्नलिखित देखिए— फायरबाह्र, भा० पृ० १० से० १०, भाग २, पृष्ठ ३२६-६०, एंगेल्स द्वारा रिक्मट को लिखा पत्र, दिनांक २७ अक्टूबर, १८६० और स्टार्कनबर्ग को लिखा पत्र, दिनांक २६ जनवरी १८६४।
२. ‘आलोचना’, अंक ६।
३. प्रेस की स्वतन्त्रता पर वाद-विवाद, क्रेगट बुक हाउस बम्बई, द्वारा १९६२ में प्रकाशित ‘लिटरेचर एण्ड आर्ट’ नामक संकलन के पृष्ठ ६६ पर उद्धृत।
४. लिटरेचर एण्ड रिवोल्यूशन, पृष्ठ २६।
५. एंगेल्स द्वारा स्टार्कनबर्ग को लिखा पत्र, दिनांक २६ जनवरी, १८६४।

व्यक्ति व्यक्ति की अवस्था एक-एक कला कृति की आर्थिक व्याख्या सम्भव नहीं है; आर्थिक व्याख्या कला के विशिष्ट युग एवं इतिहास की ही हो सकती है। यही कारण है कि मार्क्सवाद साहित्य के इतिहास की सीमासा में जितना रुफल सिद्ध हुआ है उतना उसकी आलोचना के क्षेत्र में नहीं। अतएव अतीत के साहित्य के मूल्योंकन में मार्क्सवाद किसी अन्य बात से पीछे नहीं है।

हाँ, यहाँ एक और बात की ओर ध्यान दिलाना आवश्यक प्रतीत होता है। हमने ऊपर दिखलाया है कि पूँजीवाद वर्गवाद का चूड़ान्त निदर्शन है; इसके पूर्व वर्गों का उतना जोर नहीं था। अतः प्राचीन लेखकों की प्रतिगामी शक्तियों के साथ होते हुए भी उतमोत्तम एवं युग-युग के लिए अर्थवती रचनाएँ प्रस्तुत करने में विशेष बाधा नहीं हुई। मिरमायल लिफशित्स इस बात का आधार लेते हुए कहता है कि आद्य, विकसित वर्गवाद-युग के लेखक पर वर्गों का आप्रपत्य पहले की अपेक्षा यहाँ अधिक है; अतः ऐसा होना कठिन है कि यह, प्राचीन लेखकों के समान, प्रतिगामी शक्तियों का साथ भी देता रहे और शाश्वत, चिरन्तन दृष्टियों से अतीत-प्रोत, कृति भी भेंट कर सके। उसमें पूर्वापेक्षया वर्ग-चेतना अधिक विकसित है, जिससे उसकी रचना अलूती नहीं रह सकती।^१ किन्तु इस तर्क में उतनी गहराई नहीं जितनी आप्राप्ततः ज्ञान पड़ती है। यह सत्य है कि आज वर्गवाद अपनी चरम सीमा को पहुँच गया है, जिसका प्रभाज लेखक पर पड़ना स्नाभाविक है। आज का युग वर्ग-चेतना का युग है। किन्तु यह नहीं भूलना चाहिए कि यदि आज वर्ग-चेतना बढ गई है तो इस वर्ग-चेतना की चेतना भी बढती जा रही है। चेतना एक बात है और चेतना की चेतना दूसरी। वर्ग-युता जिस प्रकार व्यक्तित्व को अपने सोंचे में ढालती है उसका परिज्ञान प्राचीन काल में उतना नहीं था जितना आज है। और, जैसा कि हम पीछे लिख आए हैं, वर्ग-चेतना की चेतना, आत्म-चेतना द्वारा लेखक अपने को एक सीमा तक वर्ग से विन्धुन्न कर लेता है। अतः आज एक ओर यदि सामान्य मनुष्यों के बीच वर्ग-चेतना पुरे जोर के साथ फैल रही है तो दूसरी ओर चिन्तकों एवं साहित्यकारों द्वारा उसकी गति-विधि का पर्यवेक्षण भी चल रहा है, जो वर्ग-चेतना को हमारे नियंत्रण में लाने में सहायक सिद्ध हो रहा है। आज मनोविश्लेषण—वैयक्तिक और सामुदायिक दोनों—प्रक्रिया द्वारा हम सही मानों में आत्म-साक्षात्कार करने में सफल होते जा रहे हैं जो वर्ग चेतना के विच्छेद एक अत्यन्त सफल शास्त्र सिद्ध हो रहा है। अतः आज भी महान् साहित्य का निर्माण सर्वथा सम्भव है। मालूम होता है कि वर्तमान काल में अतीत के साहित्य, क्लासिक साहित्य, के टुकड़ के साहित्य का प्रायः अभाव देखकर ही लिफशित्स ने आलोच्य धारणा बनाई थी। किन्तु महान् साहित्य की जो कमी दिखाई देती है उसका कारण कुछ और ही है, जिसके निरूपण के लिए एक स्वतन्त्र लेख की आवश्यकता है।



१. अज्ञेय जलोर, लिटरेचर एण्ड मार्क्सिज्म, पृष्ठ २६-२७ (इलाहाबाद-संस्करण)।

उर्दू-आलोचना का विकास

उर्दू भाषा जब धोली से विकसित होकर रचनात्मक साहित्य के रूप में आई तो उसमें आलोचनात्मक दलों का विकास भी साथ-साथ हुआ, किन्तु इसका लिखा हुआ प्रमाण हमको सत्रहवीं शताब्दी के पहले नहीं मिलता। उर्दू में आलोचना की चर्चा करने से पहले अरबी और फारसी-आलोचना के नियमों पर विचार कर लेना उचित होगा। जब तेरहवीं-चौदहवीं शताब्दी में उर्दू में छोटी-छोटी पुस्तकें और काव्य की रचना होने लगी, उस समय शासकों की भाषा फारसी थी। पढ़े-लिखे और ऊँचे वर्ग के लोग फारसी बोलते थे और फारसी शायरी को विविध शैलियों से प्रसन्न होते थे। अतः यह भी छोड़कर यह पर फारसी का प्रभाव अधिक पड़ा।

फारसी से बहुत पहले अरबी साहित्य ने बहुत ऊँचा स्थान प्राप्त कर लिया था। अरब में हर साल एक मेला लगता था जिसे अक्काज कहते थे। उसमें बड़े-बड़े कवि आकर अपनी-अपनी कविताएँ सुनाया करते थे और इन पर लोग बहस भी करते थे। सब कविताओं में जो बात सबसे अच्छी ठहरती थीं उनको लिखवाकर एक दीवार पर लटका दिया जाता था और साल-भर तक वे लटकी रहती थीं। यह रीति अरब में इस्लाम के जन्म से पहले से थी, जो बाद की भी बाकी रही। अरबी में आलोचना पर बहुत-सी पुस्तकें भी लिखी गईं; जिनमें अबुलफज्र इब्ने जाफर हदामा, इब्ने रशीक, मुअलवी, अब्दुल वादिर बरजानी, इब्ने खलदून की लिखी हुई बहुत मशहूर हैं। इन लोगों की दृष्टि में बहादुरी और बोश पैदा करने वाले शेर अच्छे होते हैं, मगर वे लोग नियम से अधिक शब्दों पर धोर देते हैं। और शेर में form को matter से ज्यादा जरूरी समझते हैं। इब्ने खलदून ने शेर को पानी के गिलास की उपमा दी है। पानी अगर खोने, चौड़ी या गीले के गिलास में है तो वह भला मालूम होगा और मिट्टी के कुचड़ में इसकी शान घट जायगी। इसी तरह जो बात सुन्दर शब्दों में व्यक्त की जाती है वह भली लगती है और मोटे शब्द शेर को बिगाड़ देते हैं।

इब्ने खलदून का जो खयाल ऊपर बयान हुआ है वही लगभग अरबी और फारसी के सामान्य आलोचकों का है। वह शेर के लिबास को बहुत महत्त्व देते हैं। Matter को वह लोग दूसरा दर्जा देते हैं। इसी कारण अरबी और फारसी में जो आलोचना की कृतियाँ बाद की लिखी गईं उनमें rhetorics, काफिया, रदीफ और पिंगल पर जोर देने के साथ-साथ मुहावरों के ठीक प्रयोग की चर्चा अधिक होती है।

उर्दू में चौदह आलोचनात्मक लेख सत्रहवीं शताब्दी से पहले नहीं मिलता। जहाँ तक हमें पता चल सका है सबसे पहले बघदी ने अपनी मसनवी कुतुब-मुस्तरी में यह बताया है कि शेर को कैसा होना चाहिए। अच्छा शेर किसकी कहेंगे और बुरा किसकी? उनके विचार में

शब्द और अर्थ में इतना गहरा सम्बन्ध होना चाहिए कि एक की आत्मा दूसरे में आ जाय। लैंगे लेख के लिए बात केंची होने के साथ उसमें अक्षर पैदा करने के लिए सुन्दर शब्द भी होनी चाहिएँ।

बज्जी के बाद उत्तरी भारत के फाएच और दक्षिण के बाकर आगाह (१७७०) ने भी आलोचनात्मक लेख लिखे हैं। उनमें कविता के नित्य नये रूपों एवं नियमों का वर्णन किया गया है। किन्तु यह लेख अलग से आलोचना के नियमों पर नहीं लिखे गए बल्कि अपने दीवान या संग्रह की भूमिका में हैं। इन लेखों से यह पता चलता है कि उर्दू काव्य के भिन्न भिन्न रूपों—जैसे गजन, कसीदा, दोहरा कवित्त, मसनवी आदि—के नियम निश्चित थे और कवि उन्हीं नियमों का प्रतिबन्ध मानते थे।

उर्दू की आलोचना को पूरी तरह से जानने के लिए आवश्यक है कि हम लेखों के अतिरिक्त उस परम्परा को भी समझ लें जो उर्दू की कविता और आलोचना की उन्नति में भाग ले रही थी। यह परम्परा उस्ताद शागिर्द और मुशायरों की परम्परा है।

मुशायरों और उस्ताद शागिर्द की परम्परा ने उर्दू कविता पर गहरा प्रभाव डाला है। ऐसे समय में, जब प्रेस नहीं थे, रिछाले और कितायें नहीं छपती थीं, साहित्य प्रसार के साधनों का अभाव था, मुशायरे ही वह माध्यम थे जिनसे शायर एक दूसरे की वाणी से परिचित होते थे। जब सुनने वाला किसी शेर पर 'बाह बाह' या 'बहुत खूब' कहता है तो यह सिर्फ बनावट नहीं होती बल्कि सुनने वाले के मस्तिष्क में शेर का कोई स्तर और उसकी कोई परत अवश्य रहती है। और जब वह प्रशंसा करता है तो वह स्पष्ट होता है कि जो शेर पढ़ा गया है वह उसकी कसौटी पर परा उतरा है। आज 'बाह बाह' और 'सुमान-अस्लाह' का कोई महत्त्व चाहे न रह गया हो लेकिन हमें यह बात अच्छी तरह मालूम है कि पहले जमाने में मुशायरे के हर शेर की प्रशंसा नहीं की जाती थी। यहाँ पर उर्दू के महाकवि मीर तकी 'मीर' की एक घटना याद आती है। वह मुख्यतः या भिन्नता में किसी की प्रशंसा नहीं करते थे, बल्कि इस मामले में बड़े सज्ज थे। मशहूर है कि गालिब लटके ही थे कि उन्होंने अपनी गजल मुशायरे में पढ़ी और उसे सुनकर 'मीर' ने कहा कि इस लटके को अगर कोई ठीक बताने वाला मिल गया तो यह मशहूर कविवी में जगह लेगा, वरना बहक जायगा।

मुशायरों में केवल तारोफ ही नहीं की जाती थी बल्कि आपत्तियाँ भी होती थीं और लोगों का जरा सी चूक हो जाने पर बहुत अपमान किया जाता था। ऐसी आपत्तियों की बहुत-सी घटनाएँ कितायों में मिलती हैं। ये आपत्तियाँ और शेरों पर टीका टिप्पणियाँ उस समय की आलोचना के नमूने हैं। ये आपत्तियाँ अधिकतर निम्न लिखित रूप की होती थीं—

(१) काफिया, रदीफ अथवा वजन में कवि ने कोई चूक की।

(२) शब्द या मुहावरे का उचित प्रयोग नहीं हुआ।

(३) शेर का मतलब साफ नहीं है अर्थात् शेर अस्पष्ट है।

(४) शेर में ऐसी बात बयान की गई है जो परम्परा या अनुभव के विपरीत है।

मुशायरों से मिली हुई उस्तादी शागिर्दों की परम्परा थी। यह परम्परा भी पारसी की थी। जब कोई शेर कहना शुरू करता था तो किसी उस्ताद के पास जाता था और वह उसको शेर के नियम बतलाता था, उसकी त्रुटियों को ठीक करता था और शेर में फाट छोट करता था।

इसको 'इस्लाह लेना' कहते थे। शागिर्द की गजब पर यदि कोई एतराज होता तो उसका उत्तर देना भी उम्माद ही का काम होता था। इस तरह के मुयावर्तों के स्कूल भी बन गए थे जिनकी विशेषताएँ अलग-अलग होती थीं।

भूमिदाओं के अतिरिक्त उर्दू में निरमित आलोचना तज्जिदों में मिलती है, जिनमें शायरों की चर्चा वर्षों से होती है और शायर के जीवन तथा शायर-सम्बन्धी कुछ बकव्य दिने जाते हैं। इसके बाद कवि के कुछ शेर दे दिये जाते हैं। मित्र मित्र तज्जिदों में कथाएँ और आलोचना, शायरों के बारे में, अलग अलग हैं—किसी में कम, किसी में अधिक। आलोचना भी इनमें लिखने वाले के स्वभाव के अनुसार रग-रग की है। ऐसे तज्जिदों तो बहुत हैं, लेकिन इनमें सबसे पहला मशहूर तज्जिद प्रसिद्ध उर्दू-कवि मीर सद्दी 'मीर' का 'निशानुश-शुआरा' है जिसमें देखने से यह ज्ञान पड़ता है कि 'मीर' अच्छे कवि होने के साथ-साथ अच्छे आलोचक भी थे। अठारहवीं शताब्दी में इनके बाद के जो तज्जिदों उर्दू में विशिष्ट स्थान रखते हैं वे हैं कुदरतुल्लाह 'कासिम' का 'मजमूअ-ए-नका', 'बान' का लिखा हुआ 'मलजने-निफात', मीर इसन का 'तज्जिद-ए-शोआराये उर्दू', 'मुहफ्फा' का 'तज्जिद-ए-हिन्दी' और अली इबराहीम खानी का 'गुलजारे खानी'।

इन तज्जिदों में आलोचना बहुत संक्षिप्त है और अधिकतर यह होता है कि तज्जिदों लिखने वाला कवि के नियम में अपने विचार लिख देता है। यह राय आम तौर पर बे-साम्य होती है, विशेषकर 'मीर' तो बहुत साफ-साफ ये-वदक कह देंगे थे और चाहे शायर के व्यक्तित्व के बारे में हो या उसके शेर के बारे में, आलोचना करने में कमी लगी लिखी नहीं रखते थे। जिनसे मित्रता होनी थी उनकी गुणदोषों करने से नहीं हिचकते थे और जिनसे विरोध होता उनकी अच्छाईयों बर्णन करना नहीं भूलते थे। यह बात 'मीर' की बहुत बड़ा बना देती है। दूसरे तज्जिदों लिखने वाले साफ बात ये वदक कहने में 'मीर' तक तो नहीं पहुँचते लेकिन उनमें भी जैची-मुली रायें मिलती हैं।

इसके अतिरिक्त कहीं कहीं उर्दू शायरी की फारसी शायरी से तुलना भी कर देते हैं और कुछ शेरों में अपनी इस्लाह भी प्रस्तुत कर देते हैं।

दोतीसवीं शताब्दी में मगर से पहले तक जो तज्जिदों लिखे गए उनमें प्रसिद्ध ये हैं—मिर्जा अना लुक्का का 'गुलशने-हिन्द', रोझता का 'गुलशने-ने-खात' और करीमुद्दीन का 'तज्जिद-ए-शोआरा'। घटनाएँ एवं चरित इनमें अधिक विस्तार से दिये हुए हैं, लेकिन आलोचनात्मक दृष्टि से उनमें और इनमें अधिक अन्तर नहीं है।

आधुनिक युग के स्वतन्त्रता-संग्राम ने हिन्दुस्तान के रहने वालों में बड़ा परिवर्तन पैदा कर दिया। कहने को तो दिल्ली के बादशाह वम नाम की के बादशाह रह गए थे। अंग्रेजों का हुकम हर जगह चलता था, लेकिन बहादुरशाह के कैद होकर स्थान चले जाने से हिन्दुस्तानियों की बड़ा भावगिक आघात लगा और वह अपने को गुलाम महसूस करने लगे। इसके बाद से अंग्रेजों प्रभाव से जीवन के मुख्य बदलने लगे और कुछ ही वर्षों में धमाक का टॉचा ही बदल गया। एक नया मध्य वर्ग पैदा हो गया, जिसकी सम्पूर्ण दूखी थी और जो अंग्रेजों से मित्रता करने और उनसे प्रभाव ग्रहण करने को विवश था। लोग अंग्रेजों पढ़ने लगे, अंग्रेजी सम्प्रदाय से आकर लेने लगे। अंग्रेजों के रास्ते नये-नये विचार साहित्य में आने लगे और उर्दू-साहित्य

की दूसरी धाराओं की तरह आलोचना ने भी फ़ारसी से अपना मुँह मोड़कर अंग्रेज़ी की तरफ़ वर लिया और एक ठहरे हुए सामाजिक संगठन ने आलोचना में कपरी सुन्दरता को लो विशेषता दे रखी थी वह समाप्त होनी शुरू हुई। साहित्य के अर्थपूर्ण भाग पर प्यादा ज़ोर दिया जाने लगा। लोग साहित्य को नैसर्गिक अथवा आध्यात्मिक वस्तु समझने के बजाय उसे समाज की पैदावार समझने लगे, जिसमें समय की माँगों का ध्यान रखा जाय और ऐसी चीज़ें लिखी जाँ, जिससे राष्ट्रीय जीवन का उत्थान हो। साहित्य केवल मनोरंजन का आधार नहीं, बल्कि इसका उद्देश्य समाज का सुधार है। इन विचारों को उर्दू में कैलाने का श्रेय चिन दो ग़ानियों की है, वे हैं 'आजाद' और 'हाली'।

मुहम्मद हुसैन 'आजाद' ने सबसे पहले इसकी ओर ध्यान दिया और 'आवे हयात' लिखकर उन्होंने नई आलोचना की नींव डाली। वैसे तो ज़रीमुद्दीन के 'तद्विजते शौरा' (१८४८) में भी उर्दू भाषा के इतिहास पर लिखा गया है लेकिन 'आवे हयात' को उर्दू नाम का पहला इतिहास भी कहा जा सकता है। इसके आरम्भ में उर्दू भाषा के उद्भव का वर्णन है और ब्रज भाषा का उर्दू पर प्रभाव भी दिखाया गया है। फिर उत्तरी भारत के उर्दू काव्य के प्रलग अलग युग बनाकर उनकी अलग-अलग विशेषताएँ तथा उनके कवियों का हाल लिखा है और उनकी शायरी पर आलोचना लिखी है। इसमें ज़बान की सफ़ाई पर अधिक ज़ोर दिया गया है, लेकिन अर्थ को दाला नहीं गया है। कगह जगह शायरी और समाज में जो सम्बन्ध होता है उसको स्पष्ट किया है, और यह बताया है कि कवि पर अपने वातावरण का क्या प्रभाव पड़ा है। आलोचना के सम्बन्ध में 'आवे हयात' के अलावा आजाद के कुछ व्याख्यान भी हैं, जो उन्होंने १८६८ और १८७४ में दिये थे।

'हाली' ने १८६३ में अपने समय की बहुत लम्बी भूमिका लिखी थी, जिसका शीर्षक 'शौरो-शायरी' है। इसमें अब इतनी विशेषता प्राप्त हो चुकी है कि इसे प्रलग किताब समझा जाता है। इस भूमिका के दो भाग हैं। पहले में 'हाली' ने शायरी के नियमों पर बहुत की है और 'शायरी पर सोताइदी का असर', 'शायरी और समाज', 'अच्छा और बुरा कहते हैं', 'शौर के लिए कामिया ज़रूरी है या नहीं', 'नज़मो नख का फर्क', 'शौर का मकसद' आदि-आदि शीर्षक बनाकर उन पर अपनी राय लिखी है और अरबी, फ़ारसी, अंग्रेज़ी और यूनानी कवियों के कुछ उदाहरण भी दिये हैं। दूसरे भाग में उन्होंने उर्दू-ग़ज़ल, बघीदा, मसनवी तथा मरसिये पर आलोचनात्मक दृष्टि डाली है और यह दिखाया है कि उर्दू शायरी पुरानी लकीर पर ओखें बन्द किये आगे बढ़ती जा रही है तथा इससे अनजान है कि समय के बदले हुए रंग के कारण शायरी की भी अपना रूप बदल देना चाहिए और बिलास के राग गाने के बजाय समाज को उन्नत करने का काम सम्भालना चाहिए।

'हाली' का उद्देश्य इस लेख से यह था कि उर्दू ग़ज़ल अपनी पुरानी डगर को छोड़कर नये रास्ते पर आ लगे। इसलिए उन्होंने इसकी केवल सुराईयों ही सुराईयों बयान की हैं और लोगों को उसे छोड़ देने को कहा है। उस दृष्टि से तो उनकी किताब ठीक है, लेकिन वहाँ तक शायरी की आलोचना का प्रश्न है, किताब का दूसरा भाग एक पक्षीय होकर रह गया है। इस कमी को बाद में लखनऊ-विश्वविद्यालय के प्रोफ़ेसर सय्यद मसूद हसन रिज़वी ने अपनी किताब 'हमारी शायरी' (१९२८) में पूरा किया; जिसका उल्लेख हम आगे करेंगे।

शिवली भी 'हाली' और 'आजाद' के सहयोगी हैं, किन्तु आलोचना की ओर उन्होंने बीसवीं शताब्दी से पहले ध्यान नहीं दिया। उन्होंने फारसी साहित्य का इतिहास 'शैबल अजम' लिखा है, जिसमें शायरी पर साधारण बहस भी की है। इसके अलावा एक किताब में उन्होंने 'अनीस' और 'दबीर' की तुलना भी की है। शिवली ने 'हाली' और 'आजाद' के विचारों की तारा फटादा स्पष्ट करके बयान किया है; लेकिन उनमें एक बड़ी गमजोरी यह है कि जब वह नियमों की स्थापना करके आलोचना लिखते हैं तो उन नियमों को भूल जाते हैं। 'मुवाज्जय-अनीस व-दबीर' में उन्होंने दोनों शायरों की अच्छाइयों और बुराइयों सामने रखकर उनकी तुलना करने के बजाय पक्षपात से काम लिया है।

उसी काल में पटना के इमदद इमाम 'असर' ने दो भागों में एक किताब 'काशिकुल हकामक' लिखी। पहले भाग में संस्कृत, यूनानी, अरबी आदि के काव्य का संक्षिप्त वर्णन किया है और दूसरे भाग में उर्दू-साहित्य का विवेचन है तथा उसके काव्य के भिन्न भिन्न भेदों पर विचार प्रकट किया है। वह हर राष्ट्र और देश के लिए शायरी को आवश्यक समझते हैं। इससे आत्मा की सबी प्रसन्नता प्राप्त होती है और साथ साथ इसको लोगों की आदतें सुधारने में भी भाग लेना चाहिए। वह इस बात पर दुखी होते हैं कि उर्दू-शायरी अधिकतर फारसी की डगर पर चली है। उनके विचार में इसे संस्कृत-काव्य का रंग पकड़ना चाहिए या, इस कारण से कि राष्ट्रीय विशेषताएँ उनमें अधिक थीं।

अनुशीलन (research) और आलोचना (criticism) दो अलग-अलग चीजें हैं, लेकिन दोनों का सम्बन्ध ऐसा है जैसे चोली-दामन का साथ। एक को दूसरे का सहारा लेना पड़ता है। उर्दू साहित्य में तज्जिरी के समय से अनुशीलन की एक परम्परा मिलती है, लेकिन गदर से पहले इसका आग्रह मुहाविरों और भाषा पर रहा। गदर के बाद उन्नीसवीं शताब्दी में 'आजाद' के सिवा और किसी ने इस ओर ध्यान नहीं दिया। डॉ. बीसवीं शताब्दी के शुरू हो से अंग्रेजी प्रभाव से ऐसे लोग पैदा हो गए जिन्होंने दूसरे साहित्यिक काव्यों के साथ साहित्यिक पोज की ओर भी ध्यान दिया। इन लोगों के परिश्रम से बहुत सी नई बातें ज्ञात हुईं तथा ऐसी किताबों का परिचय मिला जिनके विषय में लोग नहीं जानते थे और उर्दू साहित्य का इतिहास बहुत आगे बढ गया।

डॉक्टर अब्दुल हक की बोर्ड अलग किताब नहीं है। वह हैदराबाद में उर्दू के प्रोफेसर थे। अब्दुल ने तरक्की-ए-उर्दू के मन्त्री होकर वह इस काम से अलग हो गए और अपना सारा समय अब्दुल ने तरक्की ए-उर्दू को देने लगे। उन्होंने बहुत सी पुरानी किताबों को अब्दुल की ओर से छपा है और उन पर गूमनाएँ भी लिखी हैं। यही उनकी आलोचना की पूँजी है। अब्दुल हक वर्तमान के मानने वाले हैं और वर्तमान से हाली से अधिक परिचित हैं, इसीलिए उनकी आलोचना में संतुलन हाली से अधिक मिलता है। वह इसको अनुचित समझते हैं कि पश्चिम की कसौटी पर पूर्व के साहित्य को जौंचा जाय। हर साहित्य का एक अलग स्वभाव होता है जो उसी परम्परा के साथ जुड़ा होता है।

पंडित ब्रजमोहन दत्तात्रेय 'जैफ' की दो किताबें 'मंशूरात' और 'वैफिया' हैं, जो उर्दू-साहित्य के कुछ भागों पर प्रकाश डालती हैं। इसके अतिरिक्त उनके लेख भी हैं। उनका यह विचार कि अंग्रेजी पढ़ने वाले उर्दू साहित्य को अंग्रेजी नियमों पर बाँचते हैं, गलत है।

इस नियम अन्वये आवश्यक हैं मगर तमाम-के तमाम को उर्दू पर लागू कर देना अनुचित है। साहित्य एवं नाट्य पंडित 'बेफ्री' के विचार में कलात्मक उत्कृष्टताओं का सम्प्रद-मान नहीं है, बल्कि इसमें जीवन का अनुपात भी होना चाहिए। ओरिएण्टल कॉलेज लाहौर के प्रोफेसर महमूद शीरानी की विशेष कवि अनुशीलन की ओर है। उन्होंने 'वृन्नीराज राखो', 'तालिफ़ पारी, और 'फिरदौसी' पर बहुत समय लगाकर महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं। उनकी पुस्तक 'फंजाव में उर्दू' भी अनुशीलन का अच्छा उदाहरण है, लेकिन आलोचना का पहलू इन सबमें बहुत कमजोर है।

लालनल-यूनिवर्सिटी के प्रोफेसर सैयद मसूद हसन रिजवी ने अपने जीवन का अधिकतर समय पुराने साहित्य के अध्ययन में बिताया है और लगभग एक दर्जन पुस्तकों को सम्पादित करके प्रकाशित किया है। इसके अतिरिक्त उनकी विज्ञापन 'हमारी शायरी' उर्दू शायरी के उन श्रंगों की व्याख्या करती है जिनकी तरफ 'हाली' ने ध्यान नहीं दिया था। 'हमारी शायरी' के भी दो भाग हैं—एक में शायरी पर साधारण बहस है और उसकी विशेषताएँ बयान की गई हैं, दूसरे में उर्दू की शायरी के कुछ अन्वये पहलुओं का वर्णन किया गया है। शायरी में मसूद साहब भागों (बजायत) को अधिक महत्त्व देते हैं और उनके विचार में यही भाव जब शब्दों का रूप धारण कर लेते हैं तो शीर कहलाते हैं। वह शायरी का उद्देश्य किसी विचार-धारा का प्रचार नहीं समझते। इनके विचार में यदि एक कविता पढ़कर किसी को आनन्द मिल जाय और उसकी आत्मा जाग उठे तो यही उसका उद्देश्य है। उन्होंने बहुत-सी ऐसी बातों की खोज की जिनसे लोग परिचित नहीं थे और उन पर लेख लिखकर उर्दू साहित्य के इतिहास को अधिक उन्नति दी। इसके अतिरिक्त उनका आलोचना लिखने का दग पूर्वीय और पाश्चात्य नियमों का अच्छा समन्वयन प्रस्तुत करता है।

प्रभावशाली आलोचना का उदाहरण 'नियाज' फतेहपुरी हैं। उन्होंने १९२२ से एक रिसाला 'निगार' भोपाल से निवालाना शुरू किया, जिसे बाद को लखनऊ ले आए तथा अब वहाँ से निजालते हैं, और अचिरतर उसीमें लिखते भी हैं। शायरी के विषय में उनके विचार स्पिनगार्न (Spingarn) से मिलते हैं। उनका कथन है : "मिस्टर स्पिनगार्न लिखता है कि नज़म व अल्ललाक़ी होती हैं नौर-अल्ललाक़ी, बल्कि वह सिर्फ़ आर्ट का एक नमूना होती है।" यानी वह शायरी की सामाजिक विशेषता के बायल नहीं हैं तथा उसको केवल सौन्दर्यात्मक वस्तु समझते हैं और अपनी पसन्द को आलोचना की बसोटी समझते हैं।

'कला कला के लिए' के मानने वालों में 'नियाज' फतेहपुरी हैं और उनकी आलोचना में अधिकतर यही रंग मिलता है।

आगरा कालिज के भूतपूर्व प्रोफेसर हमिद हसन फ़ाटिरी पुरानी परम्परा के समर्थक अधिक हैं। उनके विचार से साहित्य में नये अनुभव अधिकतर अच्छे नहीं। वह उस साहित्य को भी अच्छी दृष्टि से नहीं देखते जो साहित्य के लिए ही हो। उनकी राय में साहित्य में सुन्दरता (Aesthetics) का महान् स्थान है और शायर का कर्मा यही है कि वह ऐसे ठीक और उचित शब्द अपनी कविता में लाए कि उसकी कविता सुन्दर हो। शायर क्या बात कहता है इसका महत्त्व उनके निम्न अधिक नहीं।

मौलाना मुहम्मद नदवी और अब्दुल माजिद दरियाबादी भी उर्दू-साहित्य के अनुशीलन

और आलोचना में रचि रखते हैं। इन लोगों पर धार्मिक साहित्य का अधिक प्रभाव है और उर्दू में ज्यादा काम इनका धर्म शास्त्र ही से सम्बन्धित है।

इन लिखने वालों के साथ-साथ आलोचकों का एक ऐसा वर्ग था जो पश्चिम से प्रत्यक्ष प्रभाव ग्रहण कर रहा था। इन लोगों ने अपनातून से लेकर बाट तक के पाश्चात्य आलोचकों के सिद्धान्तों का उर्दू में अनुवाद किया और साथ ही कुछ अपने विचार भी प्रकट किये। फिर उन भागों से प्रभाव लेकर इन्होंने जो आलोचना लिखी उसका रंग उन लेखकों से भिन्न है जिनके सम्बन्ध में हम ऊपर लिख चुके हैं।

हैदराबाद के डॉक्टर महीउद्दीन 'जोर' ने आठ दस किताबें प्रस्तुत की हैं, जिनमें हमारे विचार से 'रुहे तन्कीद' सबसे महत्वपूर्ण है। इसमें उन्होंने जो अध्याग बनाये हैं उनसे इस पुस्तक का अनुमान हो जायगा। वह हैं आलोचना की विशेषता, उसका उद्देश्य, आलोचना की परिभाषा, उसकी आवश्यकता, साहित्य से उसका सम्बन्ध, उसका जन्म आदि। इसके बाद पाश्चात्य साहित्य में आस्तू से लेकर मैथ्यू आर्नल्ड तक के आलोचनात्मक विचारों की विवेचना की गई है।

डॉक्टर 'जोर' ने लिखा है कि आलोचना को लोग हर जगह सी बेलुकी बात की पकड़ और पुराई योजना समझते हैं, जो गलत है। यह उस कला का नाम है जिसमें खरे और खोटे को परखा जाता है और किसी चीज की अच्छाइयों तथा बुराइयों दोनों का विवेचन करके उसका ठीक स्थान बताया जाता है। उन्होंने आलोचना की इस बहस में अनातोले फ्रान्स, स्विनबर्न, गाल्जर रानी, सल-बाप्प आदि के विचार बयान किये हैं। डॉक्टर 'जोर' के अपने विचार तो कम ही हैं; उन्होंने अग्रेजी की किताबों को सामने रखकर उनके बयानों को अपने शब्दों में दोहरा दिया है। 'रुहे तन्कीद' में बहुत से पाश्चात्य समीक्षकों के विचारों का वर्णन किया गया है और इसके कारण यह किताब कुछ उलझ सी गई है। इसमें गहराई, चिन्तन और उपज की कमी है।

डॉक्टर 'जोर' ने 'रुहे तन्कीद' १६२७ में लिखी थी। इसके बाद उन्होंने अपनी और किताबें भी प्रकाशित कीं, जिनमें इन्हीं नियमों को सामने रखकर उर्दू की कुछ किताबों पर आलोचना लिखी गई है। इन किताबों की आलोचना नियमों के प्रतिबन्ध के कारण यादिक होकर रह गई है।

डॉक्टर 'जोर' के बाद हामिदुल्लाह 'अफसर' ने भी 'नवदुल अब्द' के नाम से समीक्षात्मक नियमों पर एक पुस्तक लिखी। इस किताब के आरम्भ में बड़े लम्बे लम्बे निराद किये गए हैं, लेकिन वास्तव में इसका अधिनतर भाग हब्बन के 'Introduction to the Study of Literature' और बर्ग फोल्ड के 'Judgement in Literature' के भिन्न-भिन्न भागों का अनुवाद या सारांश है।

हैदराबाद के प्रोफेसर अब्दुल ब़ादिर 'सहसी' के लेखों में भी पाश्चात्य प्रभाव पाया जाता है। उन्होंने अलग से आलोचना पर दो बड़े किताबें नहीं लिखी लेकिन उनकी पुस्तक 'जदीद उर्दू शायरी' (१६२८) के आरम्भ में विशेषतः समीक्षा के सिद्धान्तों की विवेचना है। इसके अतिरिक्त भी उनकी तीन किताबों में उनके भाव मिलते हैं। इन विचारों में पश्चिम का प्रभाव अधिक मिलता है। उन्होंने उर्दू में क्या साहित्य से सम्बन्धित आलोचना प्रस्तुत की और इसी क्रम में यूरोप के आलोचकों के विचार प्रस्तुत किये, नहीं तो और लोग तो अब तक केवल कविता

हो की चर्चा करते थे।

उर्दू साहित्य का इतिहास लिखने वालों का भी एक ढल है। इसमें कुछ तो पुराने लोग हैं, जिन्होंने 'आघे इयात' को सामने रखकर केवल उसी नकल उतारी है। ऐसे लोगों में 'गुले राना' के लेखक अब्दुल हई, 'सैफुल मुसन्निफ़ीन' के लेखक मुहम्मद यदूया और 'शैफुल-हिन्द' के लेखक अब्दुस्सलाम हैं। अब्दुल हई का आलोचना से कोई सम्बन्ध नहीं। हाँ, अब्दुस्सलाम पुराने ढंग से आलोचना करते हैं और कवियों के अन्धे बुरे दोनों पदलू दिखाते हैं। इन लोगों से अलग रामबाबू सक्सेना, एजाज हुसैन, नसीरुद्दीन हाशिमि, आगा मुहम्मद-बाकर, सय्यद मुहम्मद आदि हैं, जिन्होंने या तो पूरे साहित्य का या किसी विशेष काल का इतिहास लिखा है और इसमें नये तथा पुराने नियमों को मिला दिया है। ये लोग एक एक युग को लेकर उस समय के कवियों का हाल तथा उन पर आलोचना लिखते हैं और उसमें उन कवियों अथवा लेखकों की विशेषताएँ बयान करते हैं जिनसे उनके पद का अनुमान हो जाता है। मगर उर्दू साहित्य के आघे दर्जन इतिहास होते हुए भी यह अंग्रेजी की पुस्तकों से घड़िया हैं और इस क्षेत्र में अभी उन्नति की अधिक आवश्यकता है।



आदि-आदि दर्जनों वादों का हिन्दी में तूफान उठ उड़ा हुआ। हिन्दी के लेखक और आलोचक दोनों ही समान रूप से इसके लिए उत्तरदायी रहे। इतने सभी 'वाद' हिन्दी में अचानक कहीं ऊपर से आ उसके और यह सभी 'स्कूल' ऐतिहासिक परम्परा में अपनी स्थायी जगह बना सके, यह सोचना भूल है। सारे 'वादों' के बवर्द्धन में केवल एक बात स्पष्ट रही कि इन वर्गों में हिन्दी-कविता को विविध तरीकों से बदलने का अथक प्रयत्न किया गया है। ये 'वाद' असंख्यत में और कुछ नहीं हैं बल्कि जितने नये विषयों को जितने नये तरीकों से लिखा गया और वाक्य के विविध पक्षों पर जितने प्रयोग किये गए सबको एक न एक नये वाद की संज्ञा दे दी गई। हरेक नई चीज को हिन्दी में 'वाद' कह देने का चलन-सा हो चुका है, 'छायावाद' के नाम से होकर आज तक के वादों में यही मनोवृत्ति काम करती रही है। फिर इधर का जमाना तो और भी नारों तथा झूठतारों का रहा है। धीरे-धीरे नई कविता को गुटों में बाँट दिया गया और उस पर तरह-तरह के लेखित चिह्न दिए गए। कविता को नये रूप में ढाँचने के लिए जो प्रयत्न और प्रयोग आरम्भिक अवस्था में मुक्त स्वेच्छा से किये गए थे उन्हें बाद में जबरन अलग-अलग कटघरों में खड़ा करने की कोशिश की जाने लगी। गिने-बुने वैयक्तिक प्रयत्न जितने व्यापक और सामूहिक होते गए उतनी ही गुटों की गिनती बढ़ती चली गई। लेकिन परिवर्तन इतनी तेजी से होते जा रहे थे कि इन दिनों में नई कविता को समेटे रहना आसान नहीं था। इसलिए कुछ ही दिनों के बाद यह कृत्रिम सीमाएँ चटखने लगीं और नई कविता फूटकर चारों तरफ फैलने लगी। आज नई कविता की यही स्थिति है कि यह गुटों की सीमाओं से छिन्न-छिन्नकर फैल रही है, उसकी चारों ओर आपस में मिल रही हैं, और एकाग्रगी बँध टूटकर महान् शक्ति से एकसार बहने का एक पास आता जा रहा है।

छायावाद-काल के बाद से अब तक के सारे प्रयत्न और परिवर्तन तीन-चार मुख्य विभागों में खलकर देखे जा सकते हैं। पहला वर्ग उन सभी रचनाओं का हो सकता है जिनमें विशेष रूप से नये सामाजिक यथार्थ को एकट्ठने का आग्रह रहा है, और जिनका मुख्य प्रेरणा-स्रोत देश-विदेश की सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक परिस्थितियाँ तथा तत्कालीन वर्ग संघर्ष हैं। इस विभाग में हम उन रचनाओं को भी ले सकते हैं जिनमें उपरोक्त प्रेरणा के विभिन्न रूपान्तर वैयक्तिक और सामूहिक दोनों ही ढंग से प्राप्त होते हैं।

दूसरा विभाग उन रचनाओं का है जिनका प्रेरणा-स्रोत व्यक्तिगत परिस्थितियों से उत्पन्न मानसिक अन्तर्द्वन्द्व है, और जिनकी मुख्य ध्वजा रोमान्ति अस्तोप, अनास्था, द्विविधा, सन्देह और सामाजिक अस्थिरता की 'वैविध्य' स्वीकृति रही है। इन रचनाओं का केन्द्र व्यक्तिमूलक रहा है और इसीलिए इन रचनाओं में व्यक्ति संघर्ष की अधिकतर मल्लक दिखाई देती है। यह इस बात का सबूत है कि आज के युग का व्यक्तित्व खण्डित है और जो कवि उस संडितावस्था से ऊपर उठने में विवश होते हैं या उठना नहीं चाहते, या उस अवस्था को स्वीकार किये रहना चाहते हैं जो उनके सामाजिक सम्बन्ध-विशेष और स्थिति-विशेष को निर्धारित करती है, या उनकी तत्कालीन स्थिति को सुरक्षित रखती है, ऐसे कवियों का व्यक्तित्व भी समाजो-मुखी न होकर वैयक्तिक और एकांतिक हो गया है। इस वर्ग के कवि यद्यपि विशिष्ट समाजवादिता और वर्ग-संघर्ष की सीधी अभिव्यक्ति का विरोध करते प्रतीत होते हैं फिर भी अपने को प्रत्यक्षतः सामाजिकता का विरोधी नहीं कहते।

तीसरा विभाग उन रचनाओं का है जिनमें परिस्थिति-जन्य असन्तोष और उदासी है, जीवन संघर्ष के कारण यकां, हार".... और पस्ती भी अक्सर मिलती है। लेकिन फिर भी सामाजिक चेतना पर्याप्त मात्रा में मिलती है। इन कविताओं में जीवन के रस और रंग के प्रति मोह दिखाई देता है, इसीलिए इन्सानी जीवन के मध्य में विश्वास भी। ऐसी रचनाओं में एक विशेष प्रकार का समन्वय नजर आता है जो इस बात का प्रमाण है कि मानवता में गहरा विश्वास रखने वाले ये कवि मौजूदा परिस्थितियों के विरोधी तत्त्वों के बीच समाधान पाने का यत्न कर रहे हैं।

चौथे विभाग में वे सदाजात रचनाएँ आती हैं जिनमें कवि या तो वारों और संघर्ष-रत विचार-धाराओं से अछूता रहने के प्रयत्न में रोमानी गीतात्मकता की पृष्ठभूमि पर लोकप्रिय (पापुलर) चीजें लिखने का प्रयास करते रहे हैं या ताण्णो लाने के लिए प्रकृति के यथातथ्य चित्रण ग्राम लैण्डस्केप, जनपदीय शब्दावली, बोल-चाल की भाषा के प्रयोग और लोक-गीतों के प्रकारों की आंगीकार करके नई कविता में स्थानीय रंग भर रहे हैं। ये कवि परिस्थितियों की कड़वा सौ आँसु मिलाते हुए कुछ घबराते प्रतीत होते हैं इसीलिए या तो 'नेचर' की रंगीनी की तरफ मुड़ते हैं, श्रद्धाओं के रसमय परिवर्तनों में नये ढंग और शैली से मन रमाते हैं या यथार्थ के पास पहुँचने की कोशिश में जननों के रम्य, विषाद और 'डिटेल्' से भरे चित्र आँकते हैं। 'डिटेल्' देने से ही उनके यथार्थ-बोध की तुष्टि हो जाती मानूम पड़ती है, इसलिए वे इस यथातथ्यता से आगे बढ़कर वर्तमान की विविध भावनाओं तथा समस्याओं से अपने हृदय का सम्बन्ध नहीं जोड़ पाते।

नई कविता की ये चारों प्रवृत्तियाँ एक-दूसरे से कहीं न-कहीं निष्ठ होते हुए भी एक-दूसरे का खुलकर विरोध करती हुई पिछले पन्द्रह वर्षों से अग्रसर होती आ रही हैं।

इन्हीं कुछ मुख्य दृष्टियों (प्रश्नों) से आज की घारी नई कविता देखी-समझी जा सकती है। पिछले पन्द्रह वर्षों में इन विभागों के अन्तर्गत विषय-वस्तु और रूप-विधान दोनों ही प्रकार के नये प्रयत्न और प्रयोग किये गए हैं। अब तक आलोचकों द्वारा बनाये हुए नई कविता के प्रचलित वर्गीकरण से हम मोटे तौर पर यह समझते रहे हैं कि जो रचनाएँ समाजवादी-मार्क्सवादी दृष्टिकोण के साथ सामाजिक आग्रह लेकर चलती हैं वे सब प्रगतिवादी हैं और जिनमें व्यक्तिगत रोमानी भावना की प्रधानता के साथ रूप-विधान के नये प्रयोग किये गए हैं वे सब या तो रूपवादी और प्रयोगवादी हैं और यदि कुछ नहीं तो कम से कम प्रतिक्रियावादी तो जरूर ही हैं। ऐसा वर्गीकरण भ्रष्टपूर्ण और भ्रामक है।

स्पष्ट है कि इस प्रकार की दृष्टि से नई कविता का सही-सही मूल्यांकन नहीं हो सकता, क्योंकि संक्रान्ति-काल में विशेष रूप से जब कि समाज नये परिवर्तनों के बीच से गुजर रहा होता है तब अधिकांश विचार-धाराएँ एक-दूसरे में मिल-गुँथकर, एक-दूसरे से कमो-बेश प्रभावित होकर चलती रहती हैं। इन धाराओं के विभिन्न रूप और गुण जरूर होते हैं लेकिन वे सब की-सब पुरानी धारा के ही शिरोधारा में ठहरी और आगे बढ़ती हैं, इसलिए पुराने और नये के दो पुरुष तथा निपरीत धुनों के बीच दर्बनों नये तत्त्व विभिन्न होते हुए भी एक अस्पष्ट और मिली-जुली गति से चलते रहते हैं। परिणामतः उन सब तत्त्वों को स्पष्टतात्मक रूप से अलग-अलग बाँटकर देखना न शक्ति मालव है बल्कि एतरे से भरा हुआ है, क्योंकि इन्हीं विभिन्न तत्त्वों के सामंजस्य

से नई विचार-धारा का रूप आगे चलकर संगठित और व्यवस्थित होता है। जब वे में हों या अभी अंकुरित ही हो रहे हों तब उन्हें बार्दों के छोटे-छोटे घेतों में बाँटकर बाँ थ्रेयस्कर नहीं है। इस बीच वाली 'फ्लूइड' (fluid) अवस्था की धाराओं के जो तत्त्व जन-स के लिए स्वस्थ और नल्यासकारी नहीं होते तथा असल जीवन से जिनका लगाव कम होता वे कमजोर पड़ते जाते हैं और धीरे-धीरे मुख्य धृन्त से छूटते जाते हैं। और चूँकि विचार-धाराएँ प्रत्यक्ष दिखाई देने वाली स्थूल चीजों की तरह नहीं होतीं इसलिए कमजोर तत्त्व काफी समय तक अदृक् रहते हैं। वे एनदम टूटकर न तो गिरते ही हैं न काम ही आते, बल्कि पीले पते की तरह मुख्य सूत्र के साथ हिलगे हुए चलते रहते हैं। समय और परिस्थितियों के शक्तिशाली दबाव के कारण उनका गिरकर मिमीन हो जाना अवश्यम्भावी होता है। केवल वही तत्त्व बाकी रह जाते हैं जो उन दोनों के अविकूल होते हैं। ऐसे सभी तत्त्व भिन्न विचार दिशाओं से आकर टुकड़ों होते जाते हैं और अन्ततः एक स्पष्ट, शक्तिशाली और जीवन्त विचार-धारा को सामने लाते हैं जो ठिकाक होती है और स्थायी रूप से आगे की प्रक्रियाओं पर अक्षर डाल सकती है।

नई कविता के आलोचकों और प्रत्यालोचकों ने अब तक काफी संकीर्णता से काव्य की नई प्रवृत्तियों की बीचा परखा है और दुनिया के सामने प्रकृत रूप के बजाय विकृत रूप को उभारा है। सन् चालीस से छियालीस के बीच समाजोन्मुखी काव्य प्रवृत्ति का स्वरूप स्पष्ट हुआ, जो नई कविता में प्रगतिवाद के नाम से प्रतिष्ठित हुई। धीरे धीरे दूसरी और 'प्रयोगवादी' कहलाने वाली प्रवृत्ति स्पष्टतया अलग होकर सामने आई। उसके बाद दोनों प्रवृत्तियों की ओर से आलोचना का एक समूचा युद्ध नई कविता की दिशा, स्वरूप, उद्देश्य, प्रतिपाद्य विषय-वस्तु, काव्यगत मूल्य, मान्यताओं, समात्मक सम्बन्ध, यहाँ तक कि कवि बर्मा, उपकरण और शब्दों के प्रयोगों तक चल पड़ा।

इन दोनों ही पक्षों के कवि और आलोचक बड़े जोर-शोर और विस्तार के साथ दूसरे पक्ष यानी असलियत में दूसरे प्रकार की रचनाओं के रेशे रेशे उधेड़कर, अपने तर्कों के समर्थन और सबूत में उन रचनाओं से सम्बन्धित या असम्बन्धित चीजें निकालकर यह बताने की कोशिश करते रहे हैं कि दूसरे पक्ष की चीज बिल्कुल गलत, अस्वस्थ और अकल्पणीय है। इसलिए दोनों के मत में ऐसी चीजें लिखकर दूसरा पक्ष हिन्दी कविता की पीछे हटा रहा है, युग-सत्य का विरोध कर रहा है, साहित्य का अहित कर रहा है, संसामक अराबकता फैला रहा है, गलत वैचारिक रास्ता दिखा रहा है और समाज को बरबाद कर रहा है। बड़े-बड़े तर्क प्रत्येक के समर्थन में पेश किये गए हैं। दोनों युद्ध-रत पक्षों के बीच नई कविता के जो अन्य दो विभाग हमने अभी इंगित किये वे सक्रिय रूप से लड़ाई में भाग न लेते हुए भी दूसरे रूप में इनसे सम्बन्धित रहे हैं। इन विभागों की रचनाओं को भी उपरोक्त तर्क-युद्ध में अक्सर शामिल किया जाता रहा है। जीवन के रस रस से मोह रखने वाले, पर साथ ही इसानी मविष्य में विश्वास रखने वाले कवियों को कभी इस पाली में और कभी उस पाली में खींच लिया जाता है। यदि रचन्य में मानवता और इंसानी मविष्य की अधिक खूँज हुई तो उसे प्रगतिवादी खेमा अपना कहने लगता है और कभी जब रचना में जीवन का रस और रग बढ गया, 'इंसान' और 'मानवता' कुछ कम हो गई तो वह प्रयोगवादी शिविर में घसीट लिया जाता है। यही हाल चौथे विभाग का भी रहा है। जहाँ बोल-चाल की माया में सीधे, सच्चे और खरे विचारों की मन्क हुई या गोंनों के जीवन का

कुछ अधिक यथार्थ वर्णन हुआ तो वह पहले खेमे की चीज कही गई और जहाँ रम्य लैंडस्केप-भर रह गया अथवा लोक गीतों जैसा रोमानी रंग कथादा उभर आया वहाँ दूसरे तम्बू में वह आ गई।

लेकिन किनारे पर खड़े होकर चारों ओर से देखने वाले को यह समझते देर नहीं लगेगी कि दोनों ओर से अपने को सच्चा और दूसरे को झूठा या गलत साबित करने का अथवा प्रयत्न कोई बहुत रचनात्मक या कल्याणकारी नहीं हुआ। पिछले सात आठ साल का यह आपसी तर्क युद्ध और एक दूसरे को नीचा दिखाने का यत्न नई कविता को लगभग आत्मरोष के खतरनाक गगार तक ले आया था। आप चाहें किसी रेस्ते में हों पर यदि आपको इस आलोचन प्लावन का सही-सही अन्दाजा लगाना है और अच्छी मुक्याकन करना है तो थोड़ी देर को इस आलोचन से अपने को अलग करना होगा, थोड़ा ऊपर उठकर सर्वश, उसे देखना होगा। इस नजर से यदि हम देखें, तो पाएँगे कि यद्यपि कठिन विरोध पाकर कोई भी चीज कथादा मजबूती से पनपती, बढ़ती और फैलती है, पर हमारी नई कविता में वैसा पूर्णतया नहीं हो पाया। यह फैली तो जरूर पर मजबूती से नहीं, उस शान और गरिमा से नहीं जैसा कि उसे सन्तुष्ट बनाना, फैलाना चाहिए था। पिछले पन्द्रह सालों के बीच हमने कोई महान् कविता का निर्माण कर लिया हो या उसका संपात ही किया हो ऐसा कुछ नहीं हो सका। इसका कारण आपस का वैद्वान्मिह विरोध नहीं है, क्योंकि ऐसा विरोध कल्याणकर भी हो सकता है, बल्कि वह प्रवृत्ति है जो ठोस काव्य निर्माण छोड़कर अपने मत-प्रचार के लिए स्पर्धीकरण करते करते कुत्ता घसीटन में लग गई और लगभग वहीं लगी रह गई। शायद यही कारण है कि इस समय हिन्दी में नई कविता के आलोचक सख्या में अधिक हैं बनिश्चय ठोस रचयिताओं के। इस कथन का अर्थ यह नहीं है कि कठिनी नई वस्तु या विचार धारा के बिपय में स्वस्वीकरण, मिश्रलेपण और मूल्यांकन किया ही नहीं जाना चाहिए, अथवा यह कि हमारी नई कविता पर जहाँ भी जो कुछ आलोचना के रूप में लिखा गया है वह सब रेसर था और वैसा होना ही नहीं चाहिए था। इस बात से कोई इनकार नहीं कर सकता कि नई चीज का पूरी तरह स्वीकरण होना ही चाहिए ताकि हम उसके स्वरूप की मनी मीति समझकर उसे उतना पूरा अपनाएँ, जितना स्वस्थ और अक्षर है बाकी जो नहीं है उसको त्याग दें। नये रास्ते की उचित और अनुचित बातों से हम परिचित रहें, उसके खड्ड खाइयों को देख समझकर पैर बढाएँ। लेकिन नई कविता पर पिछली समस्त आलोचना की व्यापक दृष्टि से समीक्षा करते हुए हम पाते हैं कि कविता के भविष्य में कोई विश्वास या गहरी आशा दिलाने और हाल के उठने वाले कवियों को स्पष्ट दिशा निर्देशन के बदले उसने प्रगति और प्रयोग का एक विचित्र गोरक्ष-वा सामने खड़ा कर दिया। इसका सचूत यह है कि उठती हुई सज्जात पीढ़ी फिर से कलात्मिक रोमान और सुखवाद की ओर मुग्धता दिखाई दे रही है। पत्र पत्रिकाओं में अनेक नये प्रकाशित होने वाली नये कवियों की कोई भी रचना उठाकर यह बात साफ तौर से देखी जा सकती है। इन बिलकुल ही नये कवियों के कुछ पहले वाले कवि भी, जो अब धीरे धीरे अपना स्थान बनाते जा रहे हैं अधिकांश गहरी अनास्था से आकात नजर आते हैं। माना कि इस अनास्था के पीछे बड़े सामाजिक कारण हैं, फिर भी यह बात भ्रान्तियों की ओर नहीं की जा सकती कि पिछली सारी आलोचना ने स्पष्ट 'नेतृत्व' देकर अनास्था कम करने की अथवा कोशिश नहीं की। सङ्कुचित आलोचना प्रत्यालोचना में ही वह लगी रही। सारांशतः

सामाजिक और साहित्यिक दोनों परिस्थितियों का यह परिणाम हुआ कि उत्तर छायावाद-काल के जो कवि सामाजिक यथार्थ की ओर तेजी से बढ़कर आये थे वे मिटने लगे, प्रगति प्रयोग के सन्धि-काल वाले अधिकांश कवि बुझ गए और नई पीढ़ी के अधिकतर कवि दुःखवाद, अनास्था तथा पलायनवाद के शिकार होने लगे। एक ओर सामाजिक समस्याएँ प्रश्न चिह्न बनी रहीं, दूसरी ओर साहित्यिक विवादों ने सही दिशा संकेत देने के स्थान पर तत्कालीन वैचारिक गतिरोध उत्पन्न कर दिया। सैद्धान्तिक विरोध का जो दूसरा स्वतंत्र तरीका हो सकता था, जिसमें दोनों प्रकार की कविताओं के मेहनत और विस्तार से गुणागुण देखे जाते, एक एक कवि को लेकर उसकी पूरी तरह छान बीन की जाती या कि दोनों पक्ष अपनी अपनी पुष्टि के निमित्त अपने-अपने ढंग का उत्कृष्ट और महान् साहित्य सोत्पाद रचते और सबूत में पेश करते। वह तरीका छोड़ दिया गया। उसे दोनों ही पक्ष भूल गए। यदि वह तरीका अपनाया गया होता तो हम अब तक नई महान् कविता और दो चार नये महान् आँखों की नाँव छोड़कर उसमें ईंट भर चुके होते।

यह कठिन काम अभी जारी है, जिसे हमें उन तोड़कर करना है। अभी तो पन्द्रह साल में जमीन की पूरी खुदाई हो नहीं हुई, जिस पर नई कविता की विराट् खेती क्षितिज से क्षितिज तक लहलहाती उठेगी। अभी तो जमीन ही खँवरनी बाकी है। पन्द्रह साल पहले हम एक साथ गेंती-कुदाल लेकर काग्य भूमि की नये छिरे से जोदने लड़े हुए थे। खुदाई शुरू करते ही बीच में इस बात पर भगड़ने लगे कि जमीन किसकी रहेगी और फसल किसकी उगेगी। ज़रा मेहनत करते, भूमि की एवसार बनाते, शक्तिशाली बीज डालते और फसल उगने तक प्रतीक्षा करते, फिर जब वह उगती तब प्रत्यक्ष हो जाता कि कौन-से बीज उगे, कौन-से मिट्टी में मिल गए। समय अपने ऐतिहासिक विकास के थोड़े-थोड़े से कमजोर बीजों की खुद ख़ास कर देता, शक्तिशाली और कल्याणकारी बीज ही उगते। हाँ, उस तरह के मजबूत बीज डालते जाना हमारा उत्तर-दायित्व था। इसलिए अब कम से कम इतना ही साथ बैठकर देख लिया जाय कि हमने जो-कुछ अब तक भला बुरा किया उपका नतीजा क्या है और उसमें भविष्य के लिए कुछ रास्ता नज़र आता है या नहीं। आज ऐसे मूल्यांकन के लिए सही वातावरण भी उपस्थित हो गया है। दलीय आलोचना समाप्त अब करीब करीब नहीं के बराबर रह गया है। दोनों ही पक्ष या तो यह समझ चुके हैं कि जितने तीर छोड़े जा सकते थे वह छोड़ दिये गए और अब कुछ नया कहने की नहीं रहा या फिर यक़ीन अपनी गलती समझ रहे हैं या यों कहना चाहिए कि परिस्थितियों के ऐतिहासिक विशास और दबाव के कारण वह एक दूसरे से स्वतः आकर्षित होकर, अन्यमनस्क होते हुए भी, एक दूसरे के कमजोर-निष्ठ आते-प्रतीत होते हैं। इतना अवश्य है कि जहाँ इस तर्क-सुद्ध ने एक तात्कालिक गतिरोध पैदा किया वहाँ विचारों का मन्यन भी खूब किया। कम से-कम चेतन और तटस्थ कृतिकारों का उससे भला ही हुआ, क्योंकि विपक्षी दल की काट करने के लिए जितने ही अधिक विस्तार से तर्क दिये गए उतनी ही खुद उस पक्ष की असलियत खुली, उसके स्वरूप पर से ऊपरी घूँघट हटे, उसके लक्ष्य और उद्देश्य ज्ञात हुए, साथ ही उन दोनों के मर्म-स्थल और कमजोरियों तथा अब तक के अज्ञात और सम्भावित गड़बड़े नज़र के सामने आ गए। इस पिछले मन्यन से आज जो स्थिति पैदा हुई है वह एक समुत्थित और यथातथ्य मूल्यांकन के लिए अनुकूल है, और आज ही वह पड़ाव आया है जिस बिन्दु पर खड़े होकर हम अपनी सारी सम्भावनाओं को समझते हुए आगे देख सकते हैं, भविष्य में भौंक सकते हैं।

: २ :

नई कविता के प्रादुर्भाव में कौन-कौन से कारण थे इस पर अब तक आलोचक काफी विचार कर चुके हैं। आज इसे सभी स्वीकार करते हैं कि नई कविता छायावाद के काल्पनिक रोमान, व्यक्तिवादी निराशा और आध्यात्मिक पलायन की प्रतिक्रिया बनकर आई थी। सन् तीस से पैंतीस तक जो सामाजिक, राजनीतिक और वैचारिक परिवर्तन हमारे देश के क्षितिज पर उदित हो रहे थे उन्हें यहाँ ध्यान में रखना आवश्यक है। साम्राज्यवाद के प्रति विरोध और विद्रोह का रूप सुधार और क्रांति के दो मिन बन्दुओं का एक समन्वय लेकर शुरू हुआ था। सामाजिक चेतना को व्यापक रूप से जाग्रत करके भी वह उन प्रश्नों का उस समय तक कोई हल नहीं दे पाया था। राष्ट्रीय आजादी का अहिंसात्मक आन्दोलन अभी सफल नहीं हुआ था और छायावाद की भीषण दमन ने अपना क्रुद्ध फन कुल और पैना दिया था। संसार-व्यापी मन्दी और आर्थिक सन्क्रान्ति से बड़े बड़े देशों की चूल ढोली हो रही थी। बेकारी ने दुनिया को दशोच रखा था, बड़े-बड़े शिक्षार्थी को नौकरी तथा व्यवसाय मिलना दूर था। प्रेसिडेंट और पोस्ट प्रेसिडेंट पच्चीस-तीस रुपये माहवार की नौकरी ढूँढते फिरते थे और वह भी मिलती न थी। आर्थिक संकट से फारखाने चौपट हो गए, औद्योगिक हड़तालों हुईं और देशी पूँजीपति राष्ट्रीय आन्दोलन से तटस्थ होने लगे। उस स्थिति ने समाज में एक भयानक निराशा फैला दी। साहित्य में उसके परिणामस्वरूप घोर सुर्दली, पत्नी, पराजय, भ्रम, मृत्यु-उत्पत्तना, कण रोमान, क्षणमस्त कुण्डा और अद्वैत की कालिमा छा गई। उत्तर छायावाद-काल में इसी 'डिफेडेन्स' के प्रत्यक्ष दर्शन हमें होते हैं। 'बन्धन', नरेन्द्र और 'अंचल' की तत्कालीन रचनाएँ इसका प्रमाण हैं। रोमानी विद्रोह के कवि और अधिक तेजी से आत्मचिन्तन, अण्णात्म तथा दर्शन की ओर मुड़ गए थे। 'नवीन'-जैसे विद्रोह के कवि "आज खड्ग की धार कुण्डिता, है प्लाज़ी तखीर हुआ, बिजय पताका झुकी हुई है, लक्ष्य-अष्ट यह तीर हुआ" लिखने पर विवश हो गए थे। राष्ट्रवादी कवि भारत के प्राचीन इतिहास के गौरव की याद करके वर्तमान काल की दुर्दशा पर श्रद्धा पहा रहे थे। 'दिनकर' की सन् पैतालीस में प्रकाशित 'रेणुका' में यही राहाकार उतरा था।

लेकिन उत्तर छायावाद-काल की इस पत्ती और पराजय के साथ ही एक दूसरी विचार-धारा का उदय होना आरम्भ हो गया। देश की आर्थिक और राजनीतिक अवस्था में अन्तर्निहित अन्तर्द्वन्द्व अब स्पष्टतर होते जा रहे थे। देशी पूँजीवाद ने अपनी बड़े-बड़े बमा ली थीं और साम्राज्यवाद तथा सामन्तवाद से उसका गटकचन हो रहा था। धीरे-धीरे राजनीति में समाजवादी विचार-धारा पनपने लगी और सन् चौतीस में कांग्रेस-समाजवादी दल की स्थापना हुई। साहित्य में भी इस नवीन सामाजिक दृष्टिकोण का असर पड़ा। इसके साथ ही रवीन्द्रनाथ के प्रभाव से जिस मानवतावादी दार्शनिकता, सामाजिक न्याय, विश्व-प्रेम, अन्तर्राष्ट्रीयता, पूर्व-पश्चिम के अध्यात्म और भौतिकता के समन्वय का वातावरण वैचारिक जगत् में फैला था उसे लेकर कुल कवि आगे बढ़े। समाजवाद ने सामाजिक न्याय का एक नया रास्ता दिखाया था, दूसरी तरफ मानवीवाद ने रुढ़िपस्त मानव आत्मा के संस्कार का। इन्हीं दोनों का मानवतावादी आधार लेकर ओ सुमित्रानन्दन पन्त ने छायावादी विषय-वस्तु छोड़कर 'युगान्त' की रचना की और नवमानव का प्रथम अभिनन्दन किया। 'युगान्त' की रचनाओं में इस मानवतावादी समन्वय का रूप स्पष्ट देखने को मिलता है।

‘युगान्त’ की रचनाएँ सन् चौतीस से छतीस के बीच की हैं। पुस्तक का प्रकाशन सन् छतीस में हुआ था। उसके बाद पन्तजी की ‘युगवाणी’ में संग्रहीत रचनाएँ सन् सैंतीस-अड़तीस के बीच पन्नों में प्रकाशित हुईं, विशेष रूप से ‘रूपाम’ में, जिसका जिक्र हम आगे चलकर करेंगे। ‘युगवाणी’ सन् उन्तालीस में प्रकाशित हुई थी। इसमें पन्तजी के अनुसार युग के गद्य को वाणी देने का प्रयत्न किया गया था। जिस ‘युग की मनोवृत्ति’ के मिलने का समेत पन्तजी ने इसकी भूमिका में किया था वह इसमें एक विशिष्ट रूप में देखने को मिलती है। ‘युगवाणी’ में नरमानवता, साम्राज्यवाद, घनरति, मध्यमार्ग, कृपक, भ्रमजीवी, मार्क्स आदि विषयों के साथ समाजवादी-माघीवादी दृष्टिकोण का समन्वय नजर आता है। नई कविता की समाजोग्मुरो धारा, जो आगे चलकर प्रगतिवाद कहलाई, उसके प्रथम सोपान में ‘युगवाणी’ का प्रमुख स्थान स्वीकार किया जाना चाहिए।

नये परिवर्तन के प्रथम चरण में इस प्रकार मानवतावाद का तत्त्व सबसे पहले आया जो कहीं मार्क्स के समाजवाद की ओर उन्मुख था, कहीं सीधा प्रकृतवादी यथार्थ की ओर। सन् चौतीस से उन्तालीस के बीच कितने ही अन्य कवियों में यह नवीन मानवतावाद दृष्टिकोण होता है। ऐसे कवियों में ‘निराला’, ‘नवीन’, ‘दिनकर’, भगवतीचरण वर्मा और तियारामशरण शुक्त विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इनमें ‘निराला’ का स्थान भिन्न है, क्योंकि उनका छायावादकालीन रुढ़ियों से विद्रोह अब व्यंग्य और निद्रूप में बदल रहा था। राष्ट्रवादी विचार के कवियों में मानवतावाद आक्षेप से उठकर सामने आया था यद्यपि तबमें पुगना व्यक्ति-विद्रोह भी मौजूद था :

नवीन :

लपक चाटते जूड़े पत्ते
जिस दिन मैंने देखा भर को
उस दिन सोचा क्यों न लगा दूँ
आग आज इस दुनिया भर को
—‘झूठे पत्ते’

दिनकर :

गिरे विभव का दर्प चूर्ण हो
छगे आग इस आदम्बर में
वैभव के उच्चाभिमान से
अहंकार के उच्च शिखर में
स्वामिन् अंधध आग बुला दे
जले पाप जग का चण भर में
—‘ताड़व’

भगवतीचरण वर्मा :

उस ओर चित्तिज के कुछ आगे
कुछ पाँच कोस की दूरी पर
भू की छाती पर फोड़ों से
हैं उठे हुए कुछ कच्चे घर

पशु बनकर नर बिस रहे जहाँ
नारियों जन रही है गुलाम
देदा होना फिर मर जाना
यह है लोगों का एक कास ।

—‘मैंसापाड़ी’

भगवतीचरण वर्मा ने जीवन की असफलता और भियारामचरण गुप्त ने दलित वर्ग की कल्याण का निर उपस्थित किया था ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि छायावाद की अध्यात्मपरक और राष्ट्रवादी दोनों प्रवृत्तियों मानवतावाद की ओर इस काल में उन्मुख हो गई थीं । तीसरी प्रवृत्ति स्वच्छन्दता और स्तब्ध-विद्रोह की थी जिसके परिणामस्वरूप माध्यम और प्रकाशों में उथल पुथल की गई थी और जिसका प्रतिनिधित्व ‘निराला’ की करते थे । सन् पैंतीस के बाद ही उनकी कविताओं में नये परि वर्तन के धक्के लग रहे थे । छन्द, उपमान आदि के अपने-प्राये प्रयोगों में ‘निराला’ भी नवीन आशय लाने का प्रयत्न कर रहे थे, यद्यपि वे समाजवादी वर्ग भावना तथा यथार्थवाद को स्वीकार करने में अपने की छत्रमर्ध पाते थे । प्रस्तुत पंक्तियों के लेखक की प्रथम कविता पुस्तक ‘मंजीर’ (रचना काल १९१४-३६) की भूमिका में उन्होंने सन् चालीस के प्रारम्भ में स्पष्ट लिखा था :

“इस समय गांधीवाद, समाजवाद, प्रगतिवाद और अत्याधुनिकवाद का हिन्दी-साहित्य में तूफान उठा हुआ है । काव्य में इसके धक्के तेज़ी से लग रहे हैं । बहुतों का प्रयास है कि कुल छायावादी मकान उड़ गए । मैं ऐसे प्रत्यक्षदर्शियों को पहले भी देख चुका हूँ, इस समय भी देखना हूँ । पहले तो यह कहता हूँ कि जो छायावादी थे उनके मकान थे ही नहीं, फलतः तूफान से कायावादी ही उड़े हैं । उन्हें पहले भी छायावाद का ज्ञान नहीं था । इस समय भी उड़ते फिरने वाली हालत में बेहोशी के कारण नहीं । उदाहरण के लिए पहले जीवन की सार्थकता को लेता हूँ । ‘जीन’ का ‘जीवन’ या ‘जीवन’ दार्शनिक दृष्टि से बहुत छोटी चीज़ है । उसको प्राप्ति या यत्न की प्रार्थना अशुभा है । छायावाद इसी सत्याश्रय से निर्गत और इसीमें पर्यवसित है ।

“इसके बाद धकापेल, वीर भाव की रेलगाड़ी चलने लगी, एक से एक बदकर कर्कश शब्द, भाव का पता नहीं जो कलम की नोक से निकल गया वही भाव । कला ! जिस तरह भी कहिए कला है । दूसरी तरफ से प्रगतिशील आ गए, गांधीवादी जहाँ नाक सिरोद्धकर दया प्रेम-करणा का पाठ पढ़ा रहे थे वहीं समाजवादी बिना हिचक के टाट उलटने लगे । देखते देखते हिन्दी-साहित्य में इस तरह काव्य साहित्य में भी थकाल ताण्डव शुरू हो गया ।

“हमारे काव्य-साहित्य में जो प्रेरण हल होने की हैं वे एक तरह के नहीं । हमारा समाज-वाद भी एक सीमा में ही बँधा है, क्योंकि देश परवन्त्र है । समाजवाद लिया जाय तो प्रेरण उठता है अध्यात्मवाद को कहाँ जगह मिलेगी ? नगता को प्रथम देते हैं तो देश के सन्त-परिग्रह सामने धाकर रखे जाते हैं । नये स्वरों की चीन् अलापी जाती है तो पुराने गाने राग रागिनियों दिए देखकर मुस्कराते रहते हैं ।”

१. निराला (‘मंजीर’ की भूमिका में) ।

'निराला' जी के इस वक्तव्य से सन् चालीस के आस पास का उनका दृष्टिकोण स्पष्ट हो जाता है। उन दिनों 'निराला' जी का मन 'अॉडेन' से विशेष प्रभावित था। नया यथार्थ उन्हें भोंडा, कर्कश, नग्न और कलाहीन ज्ञात होता था, यथार्थ जीवन के उत्कर्ष की कामना अश्रुता। नये स्वरो की चीज पर पुरानी राग-रागिनियों का व्यंग्य से मुस्कराना उनकी आगामी कविताओं के व्यंग्य विद्रूप का पूर्वाभास था, लेकिन यथार्थ के प्रति यह उदासीनता बहुत देर न रह सकी। उनकी सामाजिक चेतना इसी व्यंग्य विद्रूप के माध्यम से निःसृत हुई। सन् चालीस में उन्होंने 'कुकुरमुत्ता' लिखा; जिसे उन्होंने निम्न वर्ग के प्रतीक के रूप में देखा था और उच्चवर्ग को गुलाब के रूप में। 'कुकुरमुत्ता' का प्रकाशन सन् ब्यालीस में हुआ। इस काल में उनकी जो व्यंग्यात्मक रचनाएँ हुईं उनमें एक और वर्ग मानवा का छायाभास नजर आता है, दूसरी और नवीन यथार्थ के ऊपर ही बटाक्ष और व्यंग्य भी। इन रचनाओं में यथार्थ का नग्न स्वरूप हमारे सामने आता है। 'गर्म पकौड़ी', 'प्रेम संगीत', 'लज्जोहरा', 'एनी और कानी', 'मास्को डावलारज'-जैसी रचनाएँ इसका प्रमाण हैं। इन कविताओं को पढ़कर ऐसा लगता है जैसे कवि ने यथार्थ का अर्थ मोड़ापन, फूहड़पन, कुरूपता, नग्नता, कर्कशता समझा है और यथार्थ को पकड़ने के यत्न में उसने यही चित्रित किया है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि कुछ इसी प्रकार की नग्नता, कुरूपता, कर्कशता राष्ट्रीय धारा के कवियों में भी प्रस्तुत सन्धि काल में आई थी और इसी के साथ व्यक्ति-वादी कुण्ड भी सम्मिलित थी।

अन्य कवियों की भाँति 'निराला' का यह अन्तर्बद्ध स्पष्ट है। वह छायावादकालीन व्यक्ति-वादी विद्रोह की भावना ही थी जो एक ओर तो पुरानी परम्पराओं को तोड़-फोड़कर माध्यमों के नये से नये प्रयोग करती थी, दूसरी ओर सामाजिक यथार्थ को पूरी तरह स्वीकार भी नहीं करना चाहती थी। 'पन्त' जी में यह अस्वीकृति भौतिकता का आत्मसंस्कार के साथ समन्वय करने के यत्न में दिखाई देती है, 'निराला' में ऐंद्रियता के आग्रह और यथार्थ पर बढ़ते हुए व्यंग्य-विद्रूप में। पर दोनों ही में इस आशिक अस्वीकृति के बावजूद मानवतावाद के तत्त्व पराप्त मिलते हैं। सन् उन्तीस तक निराला 'दान', 'एडवर्ड अष्टन', 'तोड़ती पत्थर', 'बन बेजा', 'कुल न हुआ न हो', 'नर्गिस', 'सुना आसमान', 'हिंमन की बहू की ओँटि', 'नयनों के डोरे लाल'-जैसी कविताएँ लिख चुके थे। इन सबमें नवीन युग की झलक दिखाई दे जाती है। सामाजिकता का आचार यहाँ सीधी मानवता है और दीन-दुखियों के प्रति सहानुभूति। सन् इक्कीस में लिखी गई 'मिलवारी' नामक प्रसिद्ध रचना से लेकर 'बढ़ तोड़ती पत्थर' तक 'निराला' जी में मानवतावादी दृष्टिकोण का प्रमाण मिलता है। परिवर्तन-काल तक आते-आते 'निराला' जी की कविता के तीन मुख्य तत्त्व स्पष्ट हो जाते हैं—एक तो माध्यम के नये प्रयोग और फलतः रूप-विधान का प्रसार, दूसरे ऐंद्रियता, तीसरे व्यक्तिमूलक कुण्ड के साथ सामाजिक व्यंग्य। इन तीन तत्त्वों में से केवल प्रथम तत्त्व का प्रभाव आगे की कविता पर अधिक पड़ा, शेष दो का तात्कालिक महत्त्व ही रहा। आगे चलकर प्रयोगशील कवियों ने 'निराला' जी से प्रेरणा पाकर ही रूप विधान में सचेष्ट परिवर्तन किये।

इन पाँच-छः वर्षों के बीच छायावादी डिडेडेन्स की एक और प्रवृत्ति दृष्टि में आती है जिसमें चरम निराशा, मृत्यु उपासना और कृष्ण रोमान की प्रधानता थी। साथ ही छायावाद की सीमाओं में रहते हुए भी भाषा का एक नयापन इस प्रवृत्ति की विशेषता थी। कविता

की भाषा को सरल और बोल-चाल के निकट लाने में बच्चन की काफी बड़ी देन है। 'बच्चन' की तत्कालीन लोकप्रियता का यही राज था। यह नेत्रल इस बात का संवृत है कि किस प्रकार उस समय का साधारण पाठक या श्रोता भावनाओं को अपनी यथार्थ भाषा में व्यक्त होते देखने के लिए तरस रहा था। इस प्रवृत्ति का प्रतिनिधि रूप 'बच्चन', नरेन्द्र और 'अंचल' की कविताओं में मिलता है। 'बच्चन' के लोकप्रिय संग्रह 'निराशा-निमग्नण' और 'एकान्त-संगीत' के गीतों में भरपूर भावना का प्राकट्य है। उसका व्यक्तिगत कारण अस्पष्ट है, किन्तु मृत्यु-उपासना को यहाँ एक दर्शन के रूप में स्वीकार किया गया था। "एक मुर्दा रो रहा था बैठकर जलती चिन्ता पर" यह पंक्ति केवल किसी एकान्त घटना की प्रतिक्रिया न होकर इस समस्त गीति-धार की सार-प्रतीक है। मृदनी, रदन और दहन का वातावरण इन कविताओं को समीपे हुए है। अपने काव्य संग्रह 'प्राणी के गीत' (प्रकाशित १९३६) में नरेन्द्र ने काव्य की इस क्षयग्रस्त स्थिति और तत्कालीन कवि की चरम विवशता का स्पष्टीकरण किया था। उनको भूमिका की ये पंक्तियाँ अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं :

" 'प्राणी के गीत' में संग्रहीत रचनाएँ आधुनिक हिन्दी-गीति काव्य के उत्तरार्ध के अन्तर्गत आती हैं। पूर्वार्ध के कवि प्रधानतया सौन्दर्योपासक और थसीम तथा अनन्त के अनुरागी थे। सौन्दर्योपासकों में से कुछ की रचि काव्य की प्रकार योजना में नयेपन तथा विलक्षणता की ओर भी गई। "

प्रकार-बोझना अर्थात् रूप विधान में नवीनता लाने का यत्न और इस काल में उसका प्रारम्भ एक महत्वपूर्ण बात है। नरेन्द्र ने सकान्तिकालीन सामाजिक अवस्था और तत्त्वज्ञित निराशा तथा अस्त्योप का संकेत 'प्राणी के गीत' की भूमिका में किया था और अपनी पुस्तक को मानसिक क्षयग्रस्त युवक कवि के गीतों का संग्रह कहा था।

यह भावना तत्कालीन परिस्थिति का पर्याप्त स्पष्टीकरण करती है। एक ओर इस काल की व्यक्तिवादी निराशा चरम 'अस्त्रेशन' और हावोन्मुत्त भावना हमें दिखाई दे जाती है, दूसरी ओर यह भी शायद होता है कि जिस प्रकार उस समय के सौन्दर्योपासक कवि रूप-प्रकारों के लिए यत्नशील हो गए थे। नरेन्द्र की ही रचनाओं में हमें इसका प्रमाण मिलने लगता है। प्रधानतया गीत कवि होते हुए और फलस्वरूप सभी जमी परिपाटीगत रूप-बोझना को स्वीकार करते हुए भी उनकी रचनाओं में नये प्रयोगों के उदाहरण मिलते हैं। यह प्रयोग उपकरण, भाषा, छन्द और उपमान चारों दिशाओं में परिनिष्ठित होते हैं। एक दो उदाहरण देना उचित होगा :

नवीन क्षुब्ध चित्र :

गृहिणियों के हेतु ले धन-धान्य आती
हो नगर की ओर जग गोपूखि बेला
देख पाछो यदि कदाचित् चितित्त तट पर
कहीं मिटता पूल का बादल अटला।

फिर धपक धुम जाय जब दिन की चिता भी
अस्थि फूलों से तिलें जग गुन्य नभ में कुन्द तारक
ध्वज सर जाना न लोचन।

नये उपमान :

जग में तो पूर्ण पुष्प-सी यह पुनो, मन थाज सिन्न क्यों,

प्रिय भग्न हृदय मेरा देखो तर छाया छिन्न-भिन्न ज्यों ।

पूर्ण पुष्प-सी पुनो भी उपमा में एक लाजगी है, साथ ही कविता के छंद को स्वीकृत परिपाटी के बाहर टींचने का प्रयत्न किया गया है। छंद सोलह मात्रा का है जो उच्चरित (एक-सेण्टेड) प्रथमाक्षर से आरम्भ होता है। टेक की पंक्ति को छोड़कर बीच जाने चार-चार पंक्तियों के षट् सोलह मात्रा के तथा उपरोक्त वचन पर लिखे गए हैं, केवल मात्राएँ दुगुनी रखी गई हैं।

सौंदर्य सिधु में सूनैपन की प्रतिमा-सी शशि-सी बभ में,

तुम, मैं भूपर के विजय विपिन के तर-सा ही अपलक उदास ।

रीत्यनुसार टेक की पंक्तियों भी इसी वचन की होनी चाहिए थीं, पर वह भिन्न हैं। उनमें पहले तो दो मात्राओं की कमी है, दूसरे लय गति का स्पष्ट अन्तर भी है। प्रचलित छंदों की कैद से छूटने का इसमें प्रयास किया गया है।

शैली और प्रकार-योजना :

१. कल दिन में मैं कमरे में था, या चित्र तुम्हारा सन्मुख
छय-भर को तो दिन-भर के सय था भूल गया भ्रम-सुख-दुख,
सहसा सफेद दीवारों पर आई हल्की-सी छाया
तुम द्वार खदी हो, प्रणय, तद्विष-सा ध्यान तुरत यह आया,
पर मुझकर जय देता बाहर फिर धूप बिहँसकर निकली
मेरे मन में सुधि आई थी, छाई थी रवि पर बदली ।^१

२. तुम्हें याद है क्या उस दिन की
नए कोट के बटन-होल में
हँसकर प्रिये लगा दी थी जब
यह गुलाब की लाल कली ।
फिर कुछ शरमाकर, साहस पर
भोली थीं तुम, इसको यों ही
खेल समझकर फेंक न देना
है यह प्रेम-भेद पहली ।
कुसुम-कली वह कल की सुखी
फटा टूटी का नया कोट भी
किन्तु यही है सुरभि हृदय में
जो उस कलिका से निकली ।^२

इन उद्धरणों का मिलान यदि आज की प्रयोगशील कविता से किया जाय तो बहुत अधिक अन्तर नजर नहीं आयगा। सिर्फ आज भावुक उदासी की जगह उन्मत्ताव कुञ्ज अधिक गहरा है,

१. जुलाई १९३७ ।

२. फरवरी १९३७ ।

सूक्ष्मता और तीव्रता भी अधिक, साथ ही बोद्धिकता भी कुछ विशेष । प्रस्तुत कविगण उद्धृत करने का उद्देश्य केवल यही है कि हम अपनी नई कविता को बीच वाली कड़ियों के सन्दर्भ में देस सकें । आगे चलकर जब इस निराशा, पराजय, दुःखसाद, निराशाद और अहवाद के साथ छन्द और माध्यम के प्रयोग का गठन-घन हुआ तब वह उस नाम में जानी गई जिसे हम अब प्रयोग वाद कहने के आदी हो गए हैं, यद्यपि समस्त प्रयोगशील कविता के लिए यह परिभाषा नहीं दी जा सकती ।

सन् चैतीस से चालीस के बीच इस प्रकार तीन चार मुख्य तत्त्व उभर आए थे यानी एक तो मार्क्सवादी विचार धारा का प्रारम्भिक समन्वित रूप, दूसरा मानवतावाद, तीसरे स्वातंत्र्य अग्रन्तोप और अहवाद, जो एक ओर माध्यमों के प्रति व्यक्ति-विद्रोह में प्रकट हुआ और दूसरी ओर कृष्ण रोमान, अस्वस्थ ऐंद्रियता और चरम निराशायुक्त गीतात्मकता का रूप रखकर आया । इन्हीं तत्त्वों के विभिन्न रूपान्तर हमारी नई कविता में अब तक विद्यमान हैं । मार्क्सवादी समन्वययुक्त सामाजिक दृष्टिकोण परिवर्धित और विरहित होकर वर्ग संपर्क प्रधान कविता में उतरा, जिनमें 'निराशा' के छन्द और प्रकार के प्रयोगों को भी आगे बढ़ाया गया और छंदोबद्ध योजना में माखन-लाल, 'नवीन', 'दिनकर' जैसे राष्ट्रीय धारा के कवियों की प्रवृत्तियों (द्वाइययुक्त) कोलचाल की शैली भी अपनाई गई । यथातथ्य मानवतावादी 'प्रोच' विकसित होकर यथार्थ से अधिकाधिक सम्बद्ध हुआ और साधारण जन के सुख दुःख, आशा विश्वास की लेकर मानवतावादी दृष्टिकोण में बदला । स्वातंत्र्य अहवाद और 'अस्त्येन' व्यक्ति विद्रोह की नींव पर माध्यमों के नये प्रयोगों से उलझा और आगे बढ़कर उसने 'फ्राइड' से नाता जोड़ा । या यों कहना चाहिए कि व्यक्तिमूलक समस्याओं का समाधान फ्राइडवादी मनोविश्लेषण द्वारा योजना आरम्भ किया । दुःखसाद, निराशाद और ऐंद्रियता प्रधान गीतात्मकता रोमानी ढंग के नये गीत प्रयोगों में परिवर्तित हुई और लोक गीतों के छन्द, लय तथा स्थानीय रंग लेकर सामने आई । अन्तिम दोनों प्रवृत्तियों का एक दूसरा मिश्रित रूप इधर की कुछ ताजी रचनाओं में मौजूद है जिनमें अनास्था का तत्त्व प्रधान है । दो महायुद्धों के विनाशकारी प्रभाव से विदेशी नी चिन्तन-धारा में अनास्था का अवतरण हुआ था । टी० एस० इलियट के 'वेस्टलैंड' और 'हालोमैन' से लेकर सार्न के अस्तित्ववाद की पीड़ा तक जीवन के प्रति इसी अनास्था से निःसृत हुई । हिन्दी-कविता की यह नई प्रवृत्ति भी इलियट और सार्न के चिन्तनों से मेल खाती है ।

: ३ :

हमने अब तक यह देखा कि छुआछादों परिपाटी के हाव धाव में किस प्रकार तारिक परिवर्तन हुए जिनसे हिन्दी कविता में एक नया मोड़ आया । हमने यह भी देखा कि नई कविता अब तक किन किन मजिलों से होकर गुजरी है और आज ही मुख्य प्रवृत्तियाँ सधि काल में किस तरह बीज रूप या पूर्वरूप में मौजूद थीं । विभिन्न तथ्यों से यह भी प्रत्यक्ष है कि सन् चैतीस से चैतीस के बीच पुरानी धारा ने मोड़ खाया और चैतीस के बाद वह स्पष्ट रूप से उभरने लगी । 'रूपाम' का प्रकाशन चैतीस से शुरू हुआ था । उस समय कितने ही नये कवि सामने आये थे । 'गुगगाणी की लगमग सारी कन्निकाएँ 'रूपाम' में प्रकाशित हुईं, साथ ही नरेन्द्र की नई रचनाएँ, 'बदन' के नये गीत, रामविलास शर्मा के छानेठ तथा लैटकेप, खमशेर बहादुरसिंह के

प्रतीक चित्र और मुक्तगीत, वीरेश्वरसिंह के ग्राम-चित्र, केदारनाथ अग्रवाल की कतिपय रचनाएँ और भगवतीचरण वर्मा की 'मैंसामादी' 'रूपाम' में प्रकाशित हुई थीं। और भी कुछ नये कवि थे जो 'पन्त' की कथनानुसार उस काल में उदय हुए थे, पर अब बहुत दिनों से अस्त हो चुके हैं। 'रूपाम' का दृष्टिकोण अधिकांश रूप से सामाजिक न्याय का था। उसमें मार्क्स का प्रभाव गांधीवादी सांस्कृतिक चेतना के साथ मिलाकर बना था। सन् उन्तालीस के लगभग 'रूपाम' बन्द हुआ। इसी बीच फ्राइडवारी मनोविश्लेषण का तेजी से हिन्दी-साहित्य पर प्रसर होने लगा, विशेष रूप से व्यक्तिवादी लेखकों पर जिन्हें व्यक्ति समस्याओं का उद्गम मानसिक वर्जनाओं में नजर आता और उन्हें लगा कि मानसिक कुण्डाओं और 'कम्प्लेक्स' का परिष्कार ही सारी मौलिक समस्याओं का समाधान है। यौन सम्बन्धों पर आधारित इस सिद्धान्त में एक भ्रम थी, रोमांस और रोमांच दोनों ही थे। प्रणय, ऐन्द्रियता और अहं की तुष्टि उसमें थी, इसलिए दिन कवि लेखकों का प्रेरणा स्रोत वहाँ था वह मनोविश्लेषण की ओर तीव्रता से मुके। सन् उन्तालीस में नरोत्तमप्रसाद नागर के सम्पादकत्व में एक पत्र का प्रकाशन आरम्भ हुआ था जिसका नाम था 'उच्छृङ्खल'। इस पत्र का उद्देश्य मनोविश्लेषण के अन्तर्द्वारा एक साहित्यिक संरक्षणी मञ्चाना था। हिन्दी के लिए फ्राइड के सिद्धान्तों की साहित्य में अनुसरणा उस समय नई चीज थी। छायावादी प्रणय केलि के रहस्यात्मक प्रतीकों का पर्दा उठाकर यौन-सम्बन्धों को उनके प्रकृत, नग्न स्वरूप में प्रदर्शित कर देना उस समय 'सेन्सेशन' की बात थी। यद्यपि 'उच्छृङ्खल' का महत्त्व या स्थान साहित्यिक इतिहास में नहीं के बराबर है और आज उसका कहीं उल्लेख तक नहीं मिलता फिर भी वह सन्धि काल की एक विशिष्ट प्रवृत्ति का परिचायक तो है ही। रामविलास शर्मा की कई चीजें इस पत्र में निकली थीं और केदारनाथ अग्रवाल की 'देवताओं की आत्महत्या', 'ग्राम लैंडस्केप' आदि उसमें प्रकाशित हुए थे। अन्य पत्र पत्रिकाओं में भी इस समय नये दग की रचनाएँ निकलने लगी थीं। प्रस्तुत पत्रिकाओं के लेखकों की प्रयोगात्मक कविताएँ, मुक्तकन्द और नये दग के गीत प्रयोग प्रकाशित हो रहे थे। प्रभाकर माचवे के सानेद व्यस्य चित्र और 'गारे हरवादे, दिखवादे वही ताल' जैसे ग्राम गीत दिखाई देने लगे थे। अद्वितीय से लेकर बालीस तक स्तितने ही नये कवि काव्य क्षितिज पर उठित हुए। सन् चालीस में 'पन्त' की की रोमाणी मानना सामाजिक न्याय का साथ लेकर नये रुढ़ और माध्यमों द्वारा 'ग्राम्या' में समर्पित होकर आई। 'ग्राम्या' की कविताएँ उन्तालीस के अन्त से चालीस की फरवरी के बीच लिखी गई थीं। हमारी राय में 'ग्राम्या' 'पन्त' की की रचनाओं में सर्वोत्कृष्ट और सचि काल की कविता का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है।

इसी समय देश के सामाजिक और राजनीतिक आकाश में काली घटाएँ उमड़ने लगीं। सन् उन्तालीस में मित्र युद्ध आरम्भ हो गया। सन् चालीस के बाद देश पर उसके घटके बड़ों तेजी से लगने आरम्भ हुए और सामाजिक विराति आरम्भ हुई। सन् अन्तर्जाल से चालीस तक आते आते उसने अपने भीमकाय पक्षों में देश को डकड़ लिना। चिन्तकों की जल्मी चीजों की चोरी से कमा होने लगी, अन्न सट्ट मुँह पैलाकर सामने आया, कपड़ा, तेल, चीनी, नमक, ईंधन दुर्लभ हो गया, चोरबाजारी, सुनासलोरी आसमान को छूने लगी—मुल्तमरी फैली, चीजों के दाम इतने आश्चर्यजनक हो गए कि सुनकर विश्वास नहीं होना था। एक व्यापक मरदाना उदासियत हो गया। बंगाल का मौषण अकाल पक्षा, हन्ताले हुई, हिन्दू-सेना बनी, बंगालीस का भारी

जिखल हुआ, नौसेनिकों का विद्रोह हुआ, सैकड़ों प्रकार की सामाजिक हलचलें और उथल-पुथल मचीं। यथार्थ था तूफान एक साथ ही सतह पर आ गया। उसने सबकी नजर बड़ी तेजी से अपने पर केन्द्रित कर दी। कविता के क्षेत्र में इसके पहले प्रचलित परिपाटी से छन्द और माध्यमों का विद्रोह चल ही रहा था, उसे अब फूट पडने का रास्ता मिल गया। नये ढाँचे की नई आत्मा प्राप्त हुई, रूप-विधान के प्रयोगों को विषय वस्तु की नई जमीन मिली।

इस तूफान में छायावाद बह गया और पुराने कवियों की जमक उतर गई। कविता की पुरानी धातु अपने रुद्धिग्रस्त आवरण और युग-विमुक्त दृष्टि से यथार्थ की तेज आँच न सह सकी। 'बंगाल के अकाल' और बयालीस-तैंतालीस की उथल-पुथल पर बहुत सी कविताएँ पुगनी शैली में लिखी गईं, पर सचके जैसे रंग उड़े हुए थे।

नतीजा यह हुआ कि छन्द और प्रसारों के प्रयोग करने वाले अधिकांश कवि, जो अब तक नये विषयों के लिए खेउ, खलिहान, ग्राम-चित्र या प्रणय-व्यापारों को टडोत रहे थे, वे एक साथ इस यथार्थ की ओर बढ़े। समाज की तत्कालीन दुर्दशा और उसकी महाजटिल समस्याओं का हल समाजवाद में उन्हें नजर आया। इस गठबन्धन से ही प्रगतिवादी कहलाने वाली कविता-धारा का प्रारम्भ हुआ। माध्यमों पर प्रयोग करने वाले शुरू से बहुत से कवि इस प्रभाव वृत्त में आ गए। नरेन्द्र, रामविलास, रामशेर, केदार, भास्वभूषण अग्रवाल, नेमिचन्द्र, प्रभाकर माधवे, मुक्तिबोध और फुल्ल बाद के त्रिलोचन, रामेश्वराचव, 'नागासु'न, 'अंचल', 'बच्चन', सोहनलाल, उदयशंकर मट्ट, सुमन-जैसे गीत कवि भी इससे अछूते न रहे। 'अंचल' का 'करील' और 'किरणवेला', जिनमें उनकी प्रगतिशील रचनाएँ संग्रहीत हैं, उसी काल में प्रकाशित हुई थीं। इस नई धारा में एक ओर माध्यमों के प्रयोग थे, दूसरी ओर नवीन सामाजिक चेतना। दोनों ही तरह की रचनाएँ फुटकर रूप से इधर-उधर प्रकाशित हो रही थीं पर संग्रहीत रूप से उनका प्रकाश में आना कठिन था। लडाई के कारण कागज की अत्यन्त कमी थी, हिन्दी की पुस्तकों का प्रकाशन लगभग स्थगित था। कागज की खपताई और पुस्तक के प्रकाशन के लिए सरकारी आज्ञा करूरी थी। नियन्त्रण बढ़े थे। नये कवियों की कविताएँ, खासकर ऐसी कविताएँ, जो प्रतिष्ठित लेखकों, आलोचकों और प्रकाशकों की नजर में कल-जल्लू थीं, कौन छापता। परिणामतः सहकारिता के आधार पर कवि लेखकों द्वारा ही एक संग्रह छापने का विचार किया गया। हालाँकि बाद में यह सहकारिता नहीं चल सकी। इस स्थिति में सन् तैंतालीस में 'अज्ञेय' द्वारा 'ग्रहीत 'तार सप्तक' में सात नये कवियों की रचनाएँ एकत्र रूप से प्रकाश में आईं। इन सात कवियों में से पाँच में समाजवादी दृष्टिकोण साफ नजर आता है, जो इस बात का सबूत है कि किस प्रकार माध्यमों पर प्रयोग करने वाले कवियों ने नवीन वस्तु-स्थिति और यथार्थ समस्याओं का सामग्रज्ञ रूपगत प्रयोगों के साथ किया था। इससे यह भी प्रमाणित होता है कि प्रारम्भ में प्रगतिशीलता और प्रयोगशीलता एक दूसरे से सम्बद्ध होकर चली थीं। इन तथ्यों की रोखनी में यह समझना और कहना बिलकुल गलत है कि स्वयं 'तार सप्तक' ने 'प्रयोग' नाम के किसी 'वाद' को जन्म दिया अथवा यह कि कोई एक कवि उसका प्रवर्तक हुआ। 'तार सप्तक' के सम्पादन और संग्रहीकरण का यही ऐतिहासिक महत्त्व है कि उसके द्वारा काफी बंधों से कितने ही कवियों के प्रयत्न एकत्र होकर सामने आए, उनकी ओर लोगों का ध्यान खिंचा तथा नई कविता पर केन्द्रित हुआ। यह एक महत्त्वपूर्ण कार्य था। प्रयोगों को 'वाद' की संज्ञा देने का भेष बाद के प्रगतिशील आलोचक-

प्रत्यालोचकों की है, जिसका प्रचलन 'दूसरा सप्तक' के प्रकाशन के बाद ज्यादा जोरों से हुआ। इसका मुख्य कारण यह था कि एक ओर समाजवादी आलोचकों ने उन प्रयोगों को प्रतीकवादी, रूपवादी (फारमेलिस्ट) कहना शुरू किया; जिनमें व्यक्तिगत कुण्डा, शैली वर्जना, सूक्ष्म अन्तर्चेतना आदि की छाप थी, दूसरी ओर खुद कुछु नये प्रयोगशील कवियों ने रचना-वैचित्र्य और विलक्षणता की झोंक में प्रयोगों को एक नारे के रूप में ग्रहण करना शुरू किया। 'नये' वाद या प्रपञ्चवाद इसीका एक उदाहरण है। असलियत में प्रयोग 'वाद' शब्द ही गलत है; क्योंकि एक तो किसी भी सच्चसुच के 'वाद' के पीछे एक सम्पूना दर्शन होना है, दूसरे प्रयोग समाजोन्मुख और आत्मपरक दोनों ही पक्षों में किये जा सकते हैं, इसलिए एक ही प्रकार के प्रयोगों को 'प्रयोग' मानकर उन्हें 'प्रयोगवाद' कहना किञ्चल की बात है।

हम अब तार सप्तकों की रचनाओं के तर्जों का खोज के गारम्भ में बताये हुए विभाग और उनकी कसौटी पर मूलांकन करेंगे। इसमें साथ ही हम इस काल के उन नये कवियों की भी सामने रखेंगे जो 'सप्तकों' में नहीं आए थे, पर नई शैली की रचनाएँ कर रहे थे। हम यह देख चुके हैं कि सन् तैलालीस में 'तार सप्तक' के द्वारा नई कविता का एकत्र प्रकाशन एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण घटना थी। पिछले पौंच-छः वर्षों से विभिन्न शैलियों के जो नवीन प्रयोग किये जा रहे थे वे प्रकाश में आए। सम्पादकीय वक्तव्य में कहा गया था कि ये सात कवि किसी एक ग्रुप या स्कूल के नहीं हैं; वे मकिल पर पहुँचे हुए भी नहीं हैं, बल्कि राहों के अन्वेषी हैं; यानी कविता के प्रसार के लिए नये रास्ते या 'चैनल' खोज रहे हैं। 'तार सप्तक' की कविनाओं में हमें कितने प्रकार के ऐसे रास्ते नजर आते हैं! और वे रास्ते वस्तु और रूप की किन किन दिशाओं की ओर उन्मुख होते जान पड़ते हैं! छायावाद के हास-काल में जो नवीन तत्त्व उभरे थे उनसे वे कहाँ तक सम्बन्धित हैं! 'तार सप्तक' के बाहर जो नये कवि थे उनकी क्या स्थिति थी!

'तार सप्तक' में हमें तीन मुख्य अन्तर्भागों नजर आती हैं। एक तो समाजवादी यथार्थ की प्रवृत्ति जो रामनिलास शर्मा, प्रभाकर माचवे, भारतभूषण श्रवणल, गजानन मुक्तिबोध की रचनाओं में मिलती है। इनमें से अन्तिम अर्थात् मुक्तिबोध की रचनाएँ व्यक्ति प्रधान, अन्तर्मुखी दार्शनिकता, निराशा तथा समाजोन्मुख यथार्थ बोध के सघि स्थल पर खड़ी थीं और नैमिचन्द्र की प्रधानता; रूपासक्ति, रोमान, षष्टि और समष्टि के अन्तर्द्वन्द्व पर। दूसरी प्रवृत्ति व्यक्ति-विद्रोह के अह और 'प्रस्ट्रेशन' तथा उनकी वैयक्तिक, दैहिक, वर्गीय और 'साम'-समस्याओं पर आधारित है, जिसकी मुख्य शृंखला आन्तरिक यौन संघर्ष और बाहरी धर्म संघर्ष से उत्पन्न कुण्डाओं और वर्जनाओं की है। इसके साथ ही बौद्धिक आत्मालुम्बि, सूक्ष्म मनोभावों और राग रेखाओं की अभिव्यक्ति तथा सौन्दर्य बोध इसका दूसरा पक्ष है। इस प्रवृत्ति के अन्तर्गत 'अज्ञेय' की रचनाएँ आती हैं। तीसरी प्रवृत्ति मध्यमगीय, अन्तर्द्वन्द्व, रोमानियल, मानसिक व्यास, स्थूल ऐन्द्रियता, चित्रमयता, भौतिक जीवन के रसमय और रमीन पक्ष के प्रति लालसा तथा मोह की है। साथ ही इतिहास की 'आन्वेष्टित्व' चेतना और विज्ञान सम्मत आधुनिकता का एक तत्त्व भी इस प्रवृत्ति में दिखाई देता है। यह प्रवृत्ति गिरिजाकुमार माथुर की रचनाओं में हमें मिलती है। 'तार सप्तक' की इन तीनों प्रवृत्तियों का आगे चलकर विकास और रूपान्तर हुआ। पहली प्रवृत्ति प्रगतिवाद के रूप में प्रतिष्ठित हुई, दूसरी 'अज्ञेय' की प्रवृत्ति उपचेतना, सूक्ष्म बौद्धिकता, सन्देह द्विविधा और नई सौन्दर्य सृष्टियों में परिवर्तित हुई, तीसरी गिरिजाकुमार माथुर

की प्रवृत्ति आगे सामाजिक यथार्थ से सम्बद्ध होकर नई रोमानियत, रंग रसमयता, मानवतावाद और मंत्रिप के विश्वास में परिणत हुई। एक ओर रंग रोमान और दूसरी ओर सामाजिक यथार्थ का उसमें समन्वय हुआ। तीनों प्रवृत्तियों के उदाहरण देना उपयुक्त होगा

पहली प्रवृत्ति सामाजिक यथार्थ

१. विश्व शांति

ईश के सुवर्ण सिंहासन के पारवें से
उड़ चले गुप्पक विमान पृथिवी की ओर
करते हैं गुप्प वृष्टि
नष्ट करते हैं नर सृष्टि कर अग्नि वृष्टि
धुंम दरास आतताइयों के ध्वंसकारी वायुयान
हरे हरे सेतों के
काले खले लोहे के कल-कारखानों के
नीचे बर्ही दना या भूरुम्प एक चुपचाप।
हड्डियों का ताप १

२. निम्न मध्यम

नील सेल लकड़ी की कित्त में लगे धुन से
मकड़ी के जाले से, फोल्हू के बैल से,
मका नहीं रहने की, फिर भी ये धुन से
गन्धे, अधियारे और यद्यू भरे दहवों में
जनते हैं बच्चे।

घोसनीं सदी ने हमें क्या दिया
मोटर, रेल, विमान, मातिवों
बह बेतार, सगारू चित्रपट
कागज मुद्रा, आधिक सऊद
गति अतिशयता, पैमानुरता
कहीं प्रपीदन कहीं प्रचुरता।

घोसनीं सदी ने यही दिया
मानव को मानव का मध्यम
मानव को जिन सरक्षण का
परदाना सगहो बाँध दिया
जीवन-मर्षर्ष बढ़ा यों तरु
उस हाथ दिया इस हाथ निध

देता न पुण्य अपवाधातक
जिसने मारा बस बढ़ी जिया ।^१

२. पूँजीवादी समाज के प्रति :

तेरे रक्त में भी साथ का अवरोध
तेरे रक्त से भी घृणा आती तीव्र
तुम्हको देख मिलली उमड़ आती शीघ्र
तेरे हासों में भी रोग-कृमि हैं उग्र
तेरा भार तुझ पर क्रुद्ध, तुझ पर व्यग्र
मेरी ज्वाल, जन की ज्वाल होकर एक
अपनी उच्छ्वसा से धो चले अविवेक
तू है मरण, तू है रिक्त, तू है व्यर्थ
तेरा ध्वंस केवल एक तेरा अर्थ ।^२

दूसरी प्रवृत्ति : 'अज्ञेय'

३. ग्रह और वर्गीय अन्तर्द्वन्द्व :

अवर्तों का वर्ग हमारा
खड्ग-धार भी म्यायकार भी
हमने छुद्र तुच्छतम जन से
अनायास ही बाँट लिया
भ्रम-भार भी सुख-भार भी
हम लोगों का एक-मात्र भ्रम है, सुरति-भ्रम
उस अनन्यत्र का एक मात्र सुख है 'मैथुन-सुख' ।^३

नूतन प्रचण्डतर स्वर से
आतताई आज तुम्हको पुकार रहा मैं
रणोद्यत दुर्नियार ललकार रहा मैं
कौन हूँ मैं ?
तेरा दीन, दुखी, पददलित, पराजित
आज जो कि क्रुद्ध सर्प से अतीत की जगा
मैं से हम हो गया ?
मैं ही हूँ वह पदाङ्गोंव रिरियाता कुत्ता
मैं ही हूँ वह मीनार-शिखर का मापीं मुहा
मैं वह छप्पर तल का अहं-लोन शिशु मिष्टक ।^४

१. प्रभाकर माचवे ।

२. मुक्तिबोध ।

३. 'वर्ग भावना'—'अज्ञेय' ;

४. 'अज्ञेय' ।

२ सूक्ष्म बौद्धिक आत्मानुभूति

नहीं मुझमें दीव कोई ध्रुव की अभिव्यजना जागी
 नहीं धाँदे प्राण तुम प्रत्येक स्पन्दन की
 वनी बेबस रेश सी उच्छ्वसित समभागी
 चेतना की दो प्रवाहित धृषक् धारों सी
 जो कि समय के अन्तर भी
 रग अपने धृषक् रखती हैं

और निनके
 घुले डलमै, परस्पर चलयित
 द्रवित देहों में
 शक्ति में गति से परम कैवल्य में सवेदना से
 भँवर हैं उद्भात में डराते * १

उस महा व्याकुल अनादृत ज्ञान लिप्सा
 के चित्तिज पर
 जो लिखा है स्वप्न
 श्रावण सौम के वितरित घनों पर
 अमित नीला, जामुनी, अतिलाल, सुन्दर
 दिवस की वरसाव का सूर्यास्त का चुम्बन
 वह ज्ञान लिप्सा चित्तिज सपना
 रे धही तुझमें अनेकों रूप देगा ।
 यौ' अनेकों सत्य के शिशु
 मन हृदय के गर्त में द्रुत
 धा चलेंगे ।
 आभा मेरी
 उस ज्वलन की भूमि में तू स्वयं रिक्त जा
 देख, जलते स्पन्दनों में क्या डलमता ही गया है ।^१

१. योग प्रतीक और सौंदर्य-योग

जब कि सहसा तद्वि के अघाण से धिरकर
 फूट निकला स्वर्ग का आलोक
 बाध्य देखा *
 स्नेह से आलिप्त
 योज के भवितव्य से शलुल

१. 'अज्ञेय' ।

२. 'जोल आँखें'—मुक्तिबोध ।

बढ़

वासना के पंक-सी फैली हुई थी
धारयित्री सत्य-सी निर्लज्ज, नंगी,
और समर्पित ।^१

चरण पर धर

सिहरते-से चरण
आज भी मैं इस सुनहले मार्ग पर
पकड़ लेने को पदों से
मृदुल तेरे पद-युगल के अरुण तल को
छाप वह मृदुल
जिसे चय-भर पूर्व ही निज
लोचनों की उछरती-सी बेकली में
मैं चुका हूँ चूम बारम्बार ।^२

तीसरी प्रवृत्ति : गिरिजाकुमार माथुर

१. रंग, रस, रोमान

१

उन्हीं रेडियम के चकों की लघु छाया पर
दो छोंहों का वह चुपचाप मिलन था
उसी रेडियम की हल्की छाया में
चुपके का वह रुका हुआ चुम्बन अंकित था
कमरे की सारी छोंहों के हल्के स्वर-सा
पड़ती थीं जो एक-दूसरे से मिल-गुंथकर
सूनी आधी रात ।^३

एक सिल्क के कुर्ते की सिलजट में लिपटा
गिरा रेशमी चूड़ी का छोटा-सा टुकड़ा
उन गोरी कलाह्यों में जो तुम पहने थीं
रंग-भरी उस मिलन-रात में

दूज कौर से उस टुकड़े पर
तिरने लगीं तुम्हारी सब लज्जित तसवीरें
कसे हुए यन्धन में चूड़ी का भर जाना ।^४

१. 'सायन मेघ'—'अज्ञेय' ।

२. 'चरण पर धर चरण'—'अज्ञेय' ।

३. 'रेडियम की छाया' ।

४. 'चूड़ी का टुकड़ा' ।

जीवन में फिर लौटी मिठास है
गीत की छाखिरी मोठी लकीर-सी
प्यार भी दूबेगा गोरी-सी नौहों में
ओठों में आँखों में
फूलों में दूबे, ज्यों
फूल की रेगमी-रेगमी छाँहें ।

२. चित्रमयता :

सैमल की गरमीली हल्की रई समान
मादों की भूप खिली नीले आसमान में
भाषी मुरमुदों से उठे लम्बे मैदान में
रुखे पतझर-भरे जंगल के टीलों पर
कौंपकर खलती समीर हेमन्त की
लम्बी लहर-सी
दूरी के ठिठुरे-से भूरे-भूरे पेड़ों पर
ठंडे बबूले बना धूल छा जाती थी ।^१

३. आकांक्षा और उदासी :

सुन्दर चीजें ही मिटती हैं सबसे पहले
यह फूल, चाँदनी, रूप, प्यार
आँख के अनगिन ताजमहल
रागों की ठहरी भूँज
असम्भव सपनों की मनहर मिठास
सृष्टा तक मिटता कलाकार के मिटने से
पर गीतों के इन पिरामिडों,
इन घीलागिरि, सुमेरुओं पर
मिट जाती स्वयं सृष्टि आकर ।

ऐतिहासिकता :

‘अधूरा गीत’, ‘विश्व दशमी’, तथा ‘हुद’ में ऐतिहासिक दृष्टि का उदाहरण मिलता है ।

‘तार सप्तक’ की इन तीनों प्रवृत्तियों का आगे की कविता पर असर पड़ा ।

रूप-विधान की दृष्टि से भी ‘तार सप्तक’ के कवियों की महत्त्वपूर्ण देन है । नये विषयों के साथ उपमान, प्रतीक, चित्र, रग, छंद, लय, अन्तःसंगीत, भाषा और शब्द-योजना के नवीन प्रयोग स्थिर हुए । इन कवियों ने एक विस्तृत केनवेष काव्य-प्रयोगों के लिए प्रस्तुत किया । उपमान यथार्थ जीवन से लिये गए, उनमें आधुनिक युग का वातावरण उतरा, परिपाटीगत प्रतीकों को टुट्टाकर ताजे नये प्रतीक और प्रतीक-चित्र जुटाये गए, भाषा की सजी-बसी सकीर्णता का क्लेश चीरकर दैनिक बोल-चाल की भाषा, मुहावरे, पेरेन्थेसेस, जनपदीय-स्थानीय शब्द, उर्दू-अंग्रेजी के प्रचलित शब्द, नाम आदि अंगीकार किये गए और नये शब्द भी गढ़े गए, छंदों में मुक्त

१. ‘हुद’ के उपहर ।

छंद, छंदमुक्त (प्रोबर्स), नई मात्रिक छंद-योजना, रुबाई के ढंग के प्रयोग, लोक-गीत और जन-गीतों के छंद, कवित्त और सवैये की तोड़कर नये मुक्त छंद आदि प्रयोग में लाये गए, प्रकारों में सानेद, बैलेड, एकालाप (मोबोर्नॉग), परिसंवाद, मुक्त-गीत, ग्राम-गीतों की योजनाएँ अपनाई गईं।

इन सबने मिलकर रूप-विधान की दिशा में एक व्यापक क्रांति उत्पन्न कर दी।

‘तार सप्तक’ से बाहर के कवि भी सचेतन दृष्टि से नये नियमों और शैलियों की रचना में यत्नशील थे। नरेन्द्र में प्रगतिशीलता की लहर वेग से आई थी और वे “नील जहरों के पार, लगी है चीन देश में आग”-जैसी कविताएँ लिख रहे थे। ‘अंचल’ में भी सामाजिकता, साम्राज्य-विरोध और वर्ग-भावना तेशी के साथ आई थी, उधर उनके गीतों की रम्य भावुकता और ऐन्द्रियता में भी निखार बढ़ रहा था, नये ‘शरवती’ प्रतीक और उपमान आ रहे थे। राष्ट्रीय कवियों की प्रबुद्धमान शैली और विद्रोह की ललकार के साथ समाजवादिता, साम्राज्य-विरोध तथा वर्ग-संघर्ष की भावना मिलाकर ‘सुमन’ प्रगतिशील कवियों में स्थान बना रहे थे। शमशेरनहादुर-सिंह ने ‘फ़ीबर्स’ में कितनी ही नई रचनाएँ, प्रतीक चित्र, तथा मनोविज्ञान के ‘फ्री-एसोसिएशन’ का टेक्नीक लेकर कविताएँ लिखी थीं। भवानी मिश्र व्यावहारिक बोल चाल की सुमती हुई भाषा में ‘सतपुड़ा के जंगल’-जैसे रम्य विशद बख़्श, ‘रुन्नाटा’ जैसे बैलेड प्रकार और “पीके कूटे बरज प्यार के पानी बरसा ही”-जैसे गीत रच रहे थे। त्रिलोचन शास्त्री गेय गीतों के ढंग की कविताएँ लिखकर उनमें गँव, खेत, खलिहान, फसलों की ताकगी और जीवन लाने का यत्न कर रहे थे। केदारनाथ अग्रवाल ने प्रकृति-चित्रण, लैंडस्केप, दैनिक जीवन के यथार्थ चित्रों के साथ वर्ग-संघर्ष-सम्बन्धी गूंग्य आदि लिखे थे। रामेय राघव की मुक्त छंद में लिखी कितनी ही शक्तिशाली रचनाएँ सामने आ रही थीं। नागार्जुन सीधी अभिप्रायुक्त भाषा में गूंग्य-चित्र लिखकर कविता को उसके ऊँचे शासन से नीचे उतार रहे थे। और भी कितने ही कवि इस उपल-पुल्ल से प्रभावित हो रहे थे तथा उनके काव्य की मूरत के हाथ-पाँव बन रहे थे। सन् तैंतालीस के बाद के छः वर्षों में नई कविता का प्रसार तेजी से बढ़ता गया।

इन वर्षों के बीच ‘तार सप्तक’ की मुख्य धाराओं का रूप और अधिक स्पष्ट हुआ तथा निखरा।

उनकी शैलियाँ अधिक ग्रीव तथा परिगुण होकर सामने आईं। ‘अज्ञेय’ की रचनाओं में एक ओर क्यादा गहनता, सूक्ष्मता और गूढ़ता आई, दूसरी ओर नई सौन्दर्य-सृष्टियाँ उसमें हुईं। ‘कलगी बाजरे की’, ‘माघ काशुन-चैत’, ‘आषाढस्य प्रथम दिवसे’, ‘ओ पिया पानी बरसा’, ‘छिटक रही है चोंदनी’, ‘भेड़ा घाट की सोंफ़’, ‘हवाई यात्रा’-जैसी रचनाओं में पहले की अनिश्चित अधिक निखार उतरा। गिरिजाकुमार माथुर में मानकता, आशावादिता, इन्सानी जीवन और भविष्य में विश्वास का स्वर क्यादा उभरकर राग-रोमान के सम्बन्ध के साथ आया।

उधर प्रगतिशील कविता कट्टरपन्थी उसूलों के कारण नारों के वाग्जाल में सीमित होती गई, और केवल ‘रियलिज़्म’ का एक तत्व अपने दायरे के बाहर छोड़कर स्वयं संकुचित और संकीर्ण हो गई।

इन प्रवृत्तियों के अतिरिक्त इस जमाने में गीति काव्य के माध्यम से भी नये प्रयोग किये गए। ऐसे कवियों में हम जानकीवल्लभ शास्त्री, शंभूनाथसिंह, साकुरप्रसादसिंह, हंसकुमार तिवारी और इधर बिलकुल ही नये नीरज तथा वीरेन्द्र मिश्र आदि को ले सकते हैं। इन कवियों के

गीतों में अधिकांश रूप से रोमानी भावना के दर्शन हमें होते हैं। इनमें से रंग योजना तथा नये उपमानों का प्रयोग शुम्भूनाथसिंह में सबसे अधिक मिलता है, और गीतों को बोल चाली चलताक भाषा में लिखने का प्रयोग 'नीरज' में।

: ४ :

शताब्दी के अर्ध चरण तक आते आते नये कवियों की एक और पीढ़ी उठकर साहित्य-क्षितिज पर आई। धर्मवीर भारती, हरि व्यास, नरेश मेहता, रघुवीरसहाय, शकुन्त माधुर, महेन्द्र भटनागर, सर्वेश्वरदास, मदन वात्स्यायन, विजयदेव साहू, नामवरसिंह, सिद्धनाथ 'कुमार' तथा राजनारायण बिहारिया आदि कितने ही नये कवि हमारे सामने हैं। और बहुत-से सद्यः कवि हैं जिनकी रचनाएँ अक्षर पत्रों में आजकल प्रकाशित होती रहती हैं तथा जिनमें नई कविता के तत्त्व झलकते हैं। हालाँकि ये कवि अभी निर्माणावस्था में ही हैं। नाम गिनाना यहाँ इष्ट नहीं है और न ही वह सम्भव है, क्योंकि यह पीढ़ी आजकल ही उठ रही है। नाम गिनाने में दो कठिनाइयाँ हैं। एक तो वह सूची कहाँ तक बढ़ाई जाय तथा उसको खत्म क्यों किया जाय? दूसरे आज नये कवियों की हालत यह है कि जहाँ एक बार नाम लिया या कुछ तात्पर्य अथवा नयापन देखकर लोगों ने नई कविता से सम्बन्धित पत्रों में उनकी रचना प्रकाशित की वहाँ उन्हें अपने बारे में गलतफहमी होने और गलत रास्तों पर चले जाने की पूरी सम्भावना होती है। नई उठान के कवियों में से सात को फिर लेकर 'अज्ञेय' ने 'दूसरा सप्तक' का संकलन किया। 'दूसरा सप्तक' सन् इक्यावन में प्रकाशित हुआ और उसमें दो पिछली पीढ़ी के तथा पाँच नये कवियों की रचनाएँ सम्प्राप्त की गईं। पिछली पीढ़ी के रामेश्वर और भवानी मिश्र तथा नई पीढ़ी में से शकुन्त माधुर, हरि व्यास, नरेश मेहता, रघुवीरसहाय, धर्मवीर भारती इस सप्तक में रखे गए। कवि किस दृष्टिकोण से सम्प्राप्त किये गए थे इस पर हम न बाहर स्वयं उन कवियों के कृतित्व को देखेंगे और इस बात का विश्लेषण करेंगे कि ऐतिहासिक परम्परा की दृष्टि में इस कृतित्व का क्या स्थान है, पिछले किन तत्त्वों पर वे आधारित हुए हैं, तथा 'दूसरा सप्तक' में उन तत्त्वों का विकास हुआ या नहीं। आदि में यह कि इस सम्पत्ति नई पीढ़ी की कविता चिन्ता रहेगी या नहीं और यदि रहेगी तो उसकी कीमती चीजों के निश्चित होकर रह जाने की सम्भावना है।

इसके लिए हम 'दूसरा सप्तक' की प्रश्रितियों का विश्लेषण करके सप्तक के बाहर वाले कवियों की भी परीचेंगे। दूसरे सप्तक में अधि प्रगतिशील धारा का भी प्रमाण मिलता है, 'अज्ञेय' की सूक्ष्म आत्मानुभूति तथा बौद्धिकता और उनसे भी पिछले, कुथामस्त तथा अर्ध समाजोन्मुखी, अर्ध व्यक्तिवादी कान्ठों-जैसी शैली के प्रयोग, और गिरबाकुमार माधुर जैसी रंगीनी, प्रतीक योजना चित्रमयता और आधुनिकता भी मिलती है, फिर भी यह कहना पूरी तरह ठीक न होगा कि 'दूसरा सप्तक' पहले 'तार सप्तक' के कवियों का सिर्फ 'फॉलो ऑन' है। इसके विपरीत यह कहना ज्यादा ठीक होगा कि 'तार सप्तक' के कवियों ने कविता क्षेत्र का नई दिशाओं में प्रसार बढ़ाने के जो अभिप्राय यत्न किये थे उसका आने वाली पीढ़ी पर स्पष्टतया गहरा असर पड़ा और बहुत से कवि अपनी अपनी रुचि, सामर्थ्य तथा मानसिक स्थिति के अनुसार इस प्रयत्न-भूमि पर आगे बढ़ने लगे। 'दूसरा सप्तक' के दो कवि यानी भवानी मिश्र और रामेश्वर पहले ही से अपनी स्वतन्त्र शैली स्थापित कर चुके थे, अन्य पाँच कवि 'तार सप्तक' का दिशा-संकेत लेकर आगे बढ़े। इन

पाँच कवियों ने अवश्य ही पिछली नई कविता से प्रेरणा ली और सीखा भी, विशेषकर 'अज्ञेय' और गिरिजाकुमार माथुर के प्रयोगों से। इसका सबूत इन कवियों के वक्तव्य और कृतित्व दोनों से प्राप्त होता है। रघुवीरसहाय में पूर्णतया और एक सीमा तक हरि व्यास में बौद्धिक आत्माभूति, मानसिक अन्तर्द्वन्द्व का सूक्ष्म विवेचन, अन्तर्मुखी चेतना और व्यक्तिगत दुःखों का आभास 'अज्ञेय' की याद दिज्ञाता है। धर्मवीर भारती के तर्क वक्तव्य में 'अज्ञेय' की मान्यताओं-जैसी सूख है—यद्यपि कृतित्व में उनसे विभिन्नता है। भारती में रोमानियत और प्रणयासक्ति के साथ सामाजिक चेतना तथा यथार्थ की कठ अनुभूति काफी तीव्रता से मिलती है, जिन चीजों के कारण यह अन्तर स्पष्ट होता है। आगे चलकर भारती तथा अन्य कुछ कवियों—जैसे सर्वेश्वरदयाल और बिजयदेव साही—में अनास्था का प्रवेश हुआ। दूसरी ओर नरेश मेहता में नये उपमानों की खोज, छवि, रचना का प्रवास, शिल्प-योजना, रुमानियत के साथ सामाजिक यथार्थ का समन्वय, शकुन्त माथुर की रंगीनी और चित्रमयता, हरि व्यास की रोमानी मोहासक्ति से गिरिजाकुमार माथुर का ध्यान आ जाता है। लेकिन इन कवियों में 'तार सप्तक' की उपरोक्त शैलियों का अनुकरण-मात्र ही है और कुछ नहीं, यह नहीं कहा जा सकता। रचना-काल की आरम्भिक अवस्था में सभी कवि अपने पिछले कवियों से प्रभावित होते हैं, उनसे प्रेरणा पाते हैं, अपनी मनोदुःख शैलियों के कई तत्व लेकर अपनी-अपनी मिट्टी की मूल गढ़ने की कोशिश करते हैं, अपनी अनुभूतियों का रंग उसमें भरते हैं और इस प्रकार अपनी विशिष्टता की छाप उन शैलियों पर लगाते हैं। 'दूसरा सप्तक' के कवियों की रचनाओं में पिछले प्रयोगशील कवियों की दी हुई शैली और शिल्प का यदि स्पष्ट प्रभाव दिखाई देता है तो इसका कारण यही है कि इस संग्रह में उनके आरम्भिक प्रयोग ही थे। आरम्भिक होने के कारण उनकी रचनाओं में वह प्रौढ़ता नहीं थी जो 'तार सप्तक' के कवियों में थी। उनकी शैलियों अभी स्थिर नहीं हो पाई थीं और उनमें कच्चापन नजर आता है। इसलिए 'दूसरा सप्तक' बहुत-से कवियों में से कुछ नये कवियों की कविताओं का संग्रह-मात्र है, वह समस्त नई पीढ़ी का प्रतिनिधित्व नहीं करता और पहले सप्तक की तरह उसका ऐतिहासिक महत्त्व भी नहीं है। इसका एक कारण यह भी है कि पहले सप्तक के संग्रहीकरण और प्रकाशन से हिन्दी-काव्य की एक नूतन धारा स्पष्ट रूप से अलग होकर सामने आई थी, जिसने आगे की कविता पर अपना प्रभाव डाला। उस रूप में 'दूसरा सप्तक' के द्वारा ऐसा कुछ नहीं हुआ, क्योंकि 'दूसरा सप्तक' के बाहर नये प्रयत्न और प्रयोगों की अब तक एक पूरी परम्परा खड़ी हो चुकी थी।

इस निर्णय के बाद हम 'दूसरा सप्तक' के अन्य पक्षों पर विचार करेंगे। 'दूसरा सप्तक' में पहले की प्रयोगशीलता का परिमार्जित और परिष्कृत रूप है, यह कइना यद्यपि ठीक नहीं है तथापि इन कवियों में कुछ और चीजें देखने को मिलती हैं। सबसे पहली बात जो हमारी दृष्टि खींचती है वह इन रचनाओं की शब्द-योजना और भाषा की है। भवानी मिश्र से लेकर धर्मवीर भारती में भाषा और शब्द-योजना का पहले से कहीं अधिक अन्तर नजर आता है। 'दूसरा सप्तक' के कवियों में भाषा को अधिकारिक दैनिक यथार्थ के पास लाने का स्पष्ट प्रयत्न है। 'तार सप्तक' के कविने ही कवियों पर छायावादकालीन भाषा और शब्द-योजना का प्रभाव था। 'दूसरा सप्तक' के कवियों की भाषा अधिक सरल और सीधी है। वह षोल-चाल के शब्दों से अनुप्राणित है और उसमें दैनिक व्यवहार में प्रयुक्त की जाने वाली भाषा के निकट आने का स्पष्ट यत्न है। भवानी मिश्र की चुमती हुई सीधी शैली का यही मर्म है। 'दूसरा सप्तक' में ऐसे उदाहरणों की कमी नहीं :

गीत परोश :

जी हौं हज़ूर मैं गीत बेचता हूँ
 मैं तरह तरह के
 किसिम-किसिम के
 गीत बेचता हूँ

जो बहुत देर लग गया हटाता हूँ
 गाहक की मर्जी अच्छा, जाता हूँ
 मैं त्रिकुल अन्तिम और दिखाना हूँ
 या भीतर जाकर पूछ थाढ़ए, थाप ।^१

आज मुझे लगता संसार खुशी में हुआ
 मैं ने पाया अपना धन ज्यों
 बहुत दिनों का खोया
 बहुत बड़ी कुँवारी लबकी को
 सुघर मिला हो बूझा
 मैल-भरी दीवारों पर राजों ने फेरा घूना
 किसी भिखारिन के घर में
 बहुत दिनों पीछे, मंद जला हो बूझा ।^२

उघर उस नीम की कलगी पकड़ने को
 मुझे बादल
 नई रगत सुहानी बढ रही है
 सबके माथे पर
 ठड़े बगले, चले सारस
 दरस छाया किसानों में
 बरस भर की नई ठम्मीद
 छाई है बरसने के तरानों में ।^३

कौन आज मुझे पास बात समझाने को
 दिल में आता है
 और दूर से यह गाता है
 सुनता हूँ, साह कोई मरा
 और एक चोर नहीं डरा, नहीं डरा
 रात हुई खतम, दिन जब आलोक से भर।
 ठहरी थक लाल परी ।
 सुनकर मन पड़ताता है

१. मजानी मिश्र ।

२. शकुन्तला भाषुर ।

३. हरि प्रियम ।

आह, मैं चोर न हुआ

हाथ, मुझे कुछ नहीं आता है

जग से मरने का ही मेरा नाता है ।^१

काला गगन, हवा साँवली, ज़हरीले धुएँ के बादल

चीख रही सीटी जिनमें मिल

भही मोटी लालटेन ले घूम रहे गोदामों में ये मोटे घादर

जोंच रहे रेलों के पहिये हथौदियों से घन-घन करके

मोटे थोठों में छुरट जल रहा

आसमान की छाती में हंजन का सारा शोर भर रहा

जाने किस राक्षस की आँखों-जैसी लाल हरी लाइटें चमक रहीं

सिगनल-लम्बों की ^२

मैं कभी कभी कमरे के कोने में जाकर

एकान्त जहाँ पर होता है

सुपके से एक पुराना कागज़ पढ़ता हूँ

वह एक पुराना प्रेम-पत्र है जो लिखकर

भेजा ही नहीं गया, जिसका पाने वाला

काफी दिन पीछे गुज़र चुका ।^३

हर घर में सिर्फ चिराग नहीं, बूढ़े सुलगी

लेकिन फिर भी

जाने कैसा सुनसान अंधेरा

रह-रहकर घुँघुआता है

छप्पर से छनता हुआ धुआँ

हर ओर

हवा की पंखों पर ज़ा जाता है

बढ़ जाती है तकलीफ़ सौंस तक लेने में

हर घर में मचता हंगामा

दफ़्तर के शके हुए बलकों की हॉट-डपट

बच्चों की चीख-पुकारें

पत्नी की सुन सुन ^४

भूल ने उसकी जवानी तोड़ दी

यों बड़ी हो नेक थी कविता

१. शमशेर ।

२. नरेश मेहता ।

३. रघुवीर सहाय ।

४. धर्मवीर भारती ।

फिर उसने मानेंगे हम प्रभु की हार
थपने को मानेंगे फिर अपराजेय ।^१

अथवा

सूनी सबकों पर ये आवाज़ पाँव
माथे पर दूढ़े नचनों की छाँव
कब तक
आग़िर कब तक
लड़ने वाली मुट्ठी जेबों में घन्ट
नया दौर लाने में असफल हर छन्द
कब तक
आग़िर कब तक ?^२

पर आज सिर्फ भग्नावशेष
बेस्वाद साम्यधना, धीरज, डाढ़स, सपन, भाग्य
उजियाले की जड़ हँसी
अंधेरे के आँसू

सच मानो प्रिय
हून आघातों से दूढ़ दूढ़कर रोने में कुछ शर्म नहीं
कितने कमरों में घन्ट हिमालय रोते हैं,
मेजों से लगकर सो जाते कितने पठार,
कितने सूरज गल रहे अंधेरे में छिपकर,
हर आँसू कायरता की गीम नहीं होकर ।^३

इस रचना में भी जीवन के निरेश और निरास दोनों का अन्तर्द्वन्द्व मिलता है। आज के कवि भी यह अनास्था सामाजिक संघर्ष की कड़ुता और परिणामगत पस्ती से डपकती है।

इस प्रकार सामाजिक चेतना से उत्पन्न कड़ुता भी मौजूदा कविता की एक विशेषता है। यह कड़ुता अनास्थामूलक भी है और किसी एक सिद्धान्त को किताबी रूप में अनुदारता, अवशिष्टता और कट्टरता से स्वीकार करने के कारण भी। इसके अलावा सीधी परिधिपति-जन्य कड़ुता भी है, जो आवश्यक रूप से अनास्थाजनित नहीं होती। इस प्रकार की कड़ुता आगे बढ़कर स्वस्थ सामाजिकता में परिवर्तित भी हो सकती है।

तीसरी बात मानवता और जीवन कल्याण में निरास के स्वर की है। निरास की आवाज़ यद्यपि आज कुछ कम है फिर भी बितनी है वह उतनी ही मजबूत और बलवती है। इस मानवतावादी दृष्टि में सामाजिक अवस्था को देखने का पैमाना है; मौजूदा परिस्थितियों किंस गति

१. घमँवोर भारती ।
२. 'संक्रांति'—भारती ।
३. 'हिमालय के आँसू'—साही ।

से बढ रही हैं, किपर बढ रही हैं, उनका आज नया रूप है और यह स्वरूप किस तरह दूसरे रूपों में ढलता जा रहा है इसकी समझदारी यहाँ मौजूद है। इस आवाज़ में भविष्यवादिता का एक तत्व भी दिखाई देता है और यह भविष्यवादिता दिन दिन अधिक गहरी होती जा रही है। अब वह किन्दगी के छोटे-से-छोटे पहलू की जगह-अनुभूति को उठाकर उस पर अपने सिद्धान्तों को कसना और अपने विश्वास की छाप को लगाना चाहती है। हमारे देश की संस्कृति के वह अनुरूप भी है। यही आवाज़ आगे आने वाली कविता में निरन्तर बढ़ती जायगी ऐसा हमारा निश्चित विचार है।

अन्त में हम नई कविता के उन समस्त पहलुओं की ओर इशारा करेंगे जिनसे बन्कर आज के कवि को चलना होगा, यदि उसके सामने केवल साहित्यिक 'लीडर' बनने का लक्ष्य नहीं है और वह मेहनत करके हिन्दी के काव्य-साहित्य का भविष्य सँभारना चाहता है।

सबसे पहली बात तो यह है कि नया कवि 'वादों' और गुटों के फेर में न पड़कर अपना स्वतन्त्र चिन्तन करे और उसे अपने मौलिक ढंग से विकसित करे। जान बूझकर पूर्वाग्रह के साथ एक के पक्ष या दूसरे के विरोध में रचना न करे। विषय देखा देखी या सुन-सुनाकर मान्यताएँ बनाने का ठम ढा मरे, क्योंकि वे कभी टिकाऊ नहीं होतीं। हाँ, यह बात जरूर है कि इसके लिए बारा मेहनत के साथ पठन, अनुशीलन, मनन, स्वतः आलोचन और चिन्तन करना पड़ेगा, 'शॉर्ट-कट' नहीं मिल सकेगा। लेकिन श्रेष्ठ रचनाकार को 'शॉर्ट-कट' का मोह तो होना नहीं चाहिए, यदि वह श्रेष्ठ रचनाकार बनना चाहता है, अपनी नई शैली गढ़ना चाहता है और आगे के लिए कुछ छाप छोड़ना चाहता है। इस रास्ते पर चलकर हो सकता है मेहनत में बर्षों निरुक्त जायँ और बहुत जल्दी पाँचवें सवारों में नाम न आ पाय। पर जिसे कोई गम्भीर काम करके आगे की पीढ़ियों के लिए सौंप जाना है उसे यह करना पड़ेगा, दूसरा कोई रास्ता है ही नहीं।

एक और भी आवश्यक बात यह है कि नया कवि प्रयोगों को एक नारे के रूप में ग्रहण न करे। नयेपन के नाम पर वह अस्वाभाविक विशृङ्खलता, विचित्रता, विलक्षणता, कृत्रिम रसिकता और कल जलूल, शब्द-उपमान समूह करके लोगों को झोंकाने, ध्यान आकृष्ट करने, नई शैली का आभास पैदा करने या सनसनी मचाने का प्रयास न करे। क्योंकि न तो उससे सनसनी भवती है, और न नई शैली का निर्माण होता है; बल्कि स्वयं उसकी रचनाएँ दयनीय अथवा हास्यास्पद हो जाती हैं। छन्दों की व्यर्थ तोड़ मरोड़, जो बिना किसी गम्भीर आधार या सिद्धान्त के की जाती है, जान-बूझकर 'गद्य' बनाने का यत्न, अथवा छन्द, लय, अन्त समीत की अज्ञानता, दूर दूर के असम्बद्ध उपमानों का संग्रह, रही, छिल्लोरे, ओछे, मित्रष्ट, फूहड़ या शालीनता-रहित वैयक्तिक ध्यापारों की अभिव्यक्तता, कविता को प्रगतिवादी या प्रयोगवादी बनाने के लिए जबरदस्ती कुछ नाम, नारे, 'कैचवर्ड्स', कोणखे प्रतीक, स्थानीय देशज या जनपदीय शब्द अथवा उपमाओं की ठूस-ठाँस, नई फिलासफी या विचार आदर्श देने के लिए उलझी मुलझी अर्थहीन बौद्धिकता और तर्क आदि से न तो कविता में नयानर आता है और न उससे कोई नया चमत्कारी साहित्य-प्रवर्तन होता है; श्रेष्ठ कविता होने या काव्य साहित्य को समृद्ध करने की बात तो दूर रही। आज नये कविता में इस 'गुस्सेबाजी' का चलन जगह-जगह दिखाई देता है जिससे स्वयं उन्हीं कवियों को खतरा है। इस गम्भीर खतरे से आज के कवि को सचेत रहकर मेहनत से अपना स्वस्थ विकास करना होगा।

द्वार के नये कवियों के लिए एक और चेतावनी देना भी हम जरूरी समझते हैं। आज इसकी अत्यधिक आवश्यकता है कि नया कवि कुछ ठोस रचना और साहित्यिक निर्माण की ओर ध्यान दे, अपने मत और मान्यताओं का स्पष्टीकरण और पुनर्स्पष्टीकरण जरा कम करे। हो सकता है उसके मत और मान्यताएँ अपरिपक्व ही हों, और इसीकी सम्भावना अधिक है। हमारे देश में बात करने और सुकताचीनी करने की आदत दूसरों से कुछ ज्यादा ही है, मेहनत करने और रचनात्मक कार्य करने की कम। पर यदि हम अपने काव्य-साहित्य के भाण्डार गृह को नहीं कविता की एक अभूतपूर्व मेंट देना चाहते हैं, तो हमें छोटी छोटी बातें, अधकचरे सिद्धान्त, तर्क, फलसफ़े का नक्कर अपने विकास के लिए अपने तक ही रखकर देश और विदेश की कुछ बड़ी बातों और महत्त्वपूर्ण प्रश्नों की ओर उमुख होना होगा। उन्हें अपने कृतित्व में उतारना होगा। उदामी, पस्ती, थनास्या, कमजोरी की भावना को दूर हटाकर कविता में विश्वास का स्वर फूँकना होगा। अपने समाज को कमजोरी और निराशा दिलाने के बजाय मजबूती और हिम्मत दिलानी होगी। देश की युतीन परम्पराओं के अनुकूल मानवता के बलघाथ में गहरी आस्था पैदा करनी होगी। हम समझते हैं कि भविष्य ऐसी ही कविता के हाथ में है।

अनुशीलन

डॉक्टर माताप्रसाद गुप्त

‘पद्मावत’ का पाठ और ‘आईन-ए-अकबरी’

बायसी का ‘पद्मावत’ सन् ६४७ हि० (१५४० ई०) में लिखा गया था, और अबुलफजल ने ‘आईन ए-अकबरी’ सन् १००३ हि० (१५६५ ई०) में समाप्त किया था। अतः इधर जहाँ मैंने ‘पद्मावत’ के लेखन-काल के भारतीय जीवन का परिचय प्राप्त करने के लिए ‘आईन-ए-अकबरी’ का अवलोकन किया तो उसमें मुझे ऐसे अनेक शब्द मिले जो ‘पद्मावत’ में भी आये हैं।

अब से चार-पाँच वर्ष पूर्व ‘बायसी-ग्रन्थावली’ के सम्पादन के समय ‘पद्मावत’ के पाठ-निर्धारण के प्रसंग में ऐसे अनेक स्थल मेरे सामने आये थे जहाँ पर निर्धारित सम्पादन-सिद्धान्त प्रायः ऐसे पाठ की ओर ले जाते थे जो अपरिचित ही नहीं बहुत-कुछ अर्थहीन भी प्रतीत होता था, जब कि दूसरी ओर केवल हस्त-लिखित प्रतियों में ही नहीं सम्पादित संस्करणों में भी इस प्रकार के पाठान्तर मिलते थे जो अधिक परिचित और अर्थयुक्त प्रतीत होते थे। ऐसे स्थलों पर, कहना नहीं होगा, मैंने प्रथम मार्ग का ही अवलम्बन किया था। मुझे हर्ष है कि ऐसे अनेक स्थलों के पाठ ‘आईन ए-अकबरी’ के द्वारा नितान्त सार्थक और बायसी के युग के प्रमाणित हो रहे हैं।

नीचे ये स्थल दिये जा रहे हैं। ‘पद्मावत’ के उद्धरणों के साथ दी हुई संख्याएँ मेरे ‘बायसी-ग्रन्थावली’ का पाठ की क्रमशः छन्द तथा पंक्ति संख्याएँ हैं। ‘आईन-ए-अकबरी’ के स्थल संकेत ब्लाचमैन के किये हुए उसके प्रसिद्ध अनुवाद के द्वितीय संस्करण के अनुसार हैं। पाठान्तर उद्धरणों के सामने ही चौकोर कोष्ठकों में दे दिये गए हैं, और जिन अशों के वे पाठान्तर हैं उन्हें उल्टे ‘फामों’ से इंगित कर दिया गया है। जिन प्रतियों में ये पाठान्तर मिलते हैं, उनका निर्देश प्रस्तुत लेख के लिए अनावश्यक समझकर नहीं किया गया है, जिहास पाठक उन्हें उपयुक्त मेरे संस्करण तथा अन्य संस्करणों में देखकर जान सकते हैं।

१. प्रकाशक—हिन्दुस्तानी एकेडेमी, उत्तर प्रदेश, प्रयाग, १९२२ ई०।

२. प्रकाशक—रॉयल एशियाटिक सोसाइटी ऑफ बंगाल, कलकत्ता, १९३६ ई०।

[१, २] बारह बानि और बनवारी

‘पद्मावत’ में पहला शब्द अनेक स्थलों पर आया है, यथा :

काह कसौटी कसिए ‘कंचन बारह बानि’ ।^१ [अधिक चढ़ै तेहि धान]

कुन्दन क्या दुयादस बानी ।^२

‘कनक दुयादस बानि होइ’ यह सोहाग यह भोग ।^३

[कनक दुयादस मंगितेहि]

‘आर्द्र-ए-अफरी’ में कहा गया है, “भारत में सोने की सर्वोच्च कला की शुद्धता को ‘बारह बानि’ कहा जाता है, क्योंकि भारतीय शुद्धता की बारह कक्षाएँ मानते हैं ।”^४

दूसरा शब्द यद्यपि एक ही बार आया है किन्तु उसीसे सम्बद्ध है :

दोन्हि कसौटी ‘औ बनवारी’ ।^५ [घोपनवारी]

आ० अ० में कहा गया है, “कुछ लम्बी शलाकाओं के सिरों पर, जो पीतल या वैसी ही किसी धातु की बनी होती हैं, सोने के छोटे-छोटे टुकड़े लगे होते हैं जिन पर उनकी शुद्धता अंकित रहती है। जब कारीगरों को सोने के किसी नवीन टुकड़े की शुद्धता जाँचनी होती है, वे इस नवीन टुकड़े से घौर फिर उक्त शलाकाओं से कसौटी पर रेखाएँ खींच लेते हैं और दोनों प्रकार की रेखाओं का मिलान करके वे उक्त सोने की शुद्धता जान लेते हैं [इन्हीं शलाकाओं को बनवारी कहा जाता है ।]”^६

[३] सूरजकान्त

यह शब्द ‘पद्मावत’ में दो बार आता है, किन्तु दोनों बार अत्यधिक पाठान्तर-बाहुल्य के साथ :

‘सूरज कान्ति करा जसि’ निरमल नीर सरीर ।^७

[सूरज किरिन् ते धागरि, सु० कान्ति ते धागरि, सु० रानी तसकरा,
सु० करा तेई निरमल, सु० करा नित करा जस, सु० करौ जस निरमल,
सु० कान्ति जस निरमल, सु० कीता काविक जस, सु० करा नित आवै,
सु० करा नित धागरि, सु० किरिन् जसि निरमल]

‘सूरज कान्तिकरा’ निरमली ।^८

[सूरज कान्ति ते सुठि, सु० कान्ति हुति गिव, सु० के करा ताहि,
सु० करा नित करा, सु० किरिनि हुतिगियै, सु० कीति करा,
सु० करौ हुति गियै]

१. २७३.६ ।

२. ४६८.१ ।

३. १००.१ ।

४. जिल्द १, पृष्ठ १८ ।

५. ८३.२ ।

६. जिल्द १, पृष्ठ १६

७. ४६८.८ ।

८. ४८१.६ ।

यह ‘सूर्यकान्त’ है, जिसका विवरण ‘सूरजकान्त’ करके आ० अ० में इस प्रकार दिया गया है, “दोपहर के समय लोग एक गोल टुकड़ा, एक श्वेत और कान्तियुक्त पत्थर का, जिसे हिन्दो में ‘सूरजकान्त’ कहते हैं, धूप में रख देते हैं और तदनन्तर वे एक रई का टुकड़ा उसके पास रख देते हैं जो कि उक्त पत्थर को आँच से जल उठता है।”^१

[४-६] अवरंग, ओरंगा और ओरंगाना

पहला शब्द ‘पद्मावत’ में इस प्रकार आता है :

राधौ केननि चेगनि महा । ‘अइ ओरंगि’ राजा के रहा ।^२ [आऊसरि]

आ० अ० में राज-सिंहासन को ‘अवरंग’ कहा गया है ।^३ अतः ‘ओरंगि’ का अर्थ कदाचित् होगा, ‘राज-सिंहासन के निकट’ । ‘पद्मावत’ के उपर्युक्त शेष दो शब्द भी इसी अवरंग से व्युत्पन्न प्रतीत होते हैं, यद्यपि इनमें से अन्तिम को ‘अरकान ए-दौलत’ से व्युत्पन्न माना गया है :

‘ओरंगा’ केर कठिन है जाना ।^४ [ओरिरंग]

सबै वृत्रपति ‘ओरंगन्ह’ राजा ।^५ [ओगइ]

सुलिस लाख ‘ओरंगन्ह’ असवारा ।^६ [सरिगह, तुलक]

जॉवत अहै सकल ‘ओरंगाना’ ।^७ [अरकाना]

अष्टौ कुरी नाग ‘ओरंगाने’ ।^८

[सै, सब, सब ओरंगे, सब अरके, सब ठरिक्कै, सब वारगे,
ओरंगवन, अरघानी]

[७] बारगाह

‘पद्मावत’ में आता है :

चितडर सौह बारिगह तानी ।^९

आ० अ० में खेमों शामियानों के साथ इसे इस प्रकार वर्णित किया गया है, “बारगाह जब बड़ा होता है, १०,००० से अधिक व्यक्तियों के लिए पर्याप्त होता है । इसके लगाने में एक हजार फर्राश लगते हैं, जो यन्त्रों की सहायता से इसे एक सप्ताह में लगा पाते हैं ।” सादा बारगाह (जिसमें सोने आदि का काम नहीं होता है) बनाने में १०,००० या अधिक ही रुपये लगते हैं, और यदि वह अलंकृत बनाया जाता है, तो उसका मूल्य अपरिमित होता है ।”^{१०}

१. जिल्द १, पृष्ठ ५० ।

२. ४४६.१ ।

३. जिल्द १, पृष्ठ ५२ ।

४. ५२४.६ ।

५. २६.३ ।

६. ४५७.३ ।

७. १२८.२ ।

८. ३६.६ ।

९. ४६५.५ ।

१०. जिल्द १, पृष्ठ ५५ ।

[८-१०] देवजीरा, मधुकर और किनारों

‘पद्मावत’ में अनेक प्रकार के चावलों के साथ इनका भी उल्लेख हुआ है :

मधुकर बैला ‘जीरा’ सारी ।^१ [स्मोना]

‘किनवा’ रौदा दाडद खानी ।^२ [छिडअन]

आ० अ० में ‘देवजीरा’ को उत्कृष्ट कोटि के चावलों में बताया गया है, और कहा गया है कि वह राजकीय भोजनालय के लिए खालियर से आता था ।^३

और, अन्यत्र उसमें कहा गया है, “सुखदास, मधुकर और किनारों, जो अपनी सफेदी, कोमलता, सुगन्धि और उत्कृष्टता में प्रायः अतुलनीय होते हैं, अवध में उरपन्न होते हैं ।”^४

[११] चुक

‘पद्मावत’ में यह इस प्रकार आता है :

चुक्क लाह के रीधे भौंटा ।^५

आ० अ० में राजकीय भोजनालय की सामग्री में इसका भी उल्लेख करते हुए कहा गया है कि “यह एक अम्ल पदार्थ होता है, जो नारंगी धौर भौंठ को इकट्ठा ढवालकर बनाया जाता है ।”^६

[१२-१५] पेड़ी, गढ़ौता, नौली और करहँज

‘पद्मावत’ में पान की पत्तियों के ये नाम इस प्रकार आते हैं :

पेड़ी हुत सुनि रास चपान् ।^७

जोग लीन्ह तन कीन्ह गढ़ौना ।^८

‘कर भँज’ किंगरी लै बैरानी ।^९ [करहिजो]

‘नेवली भपउ’ बिरह के आगी ।^{१०}

[नौतन होइ, ज्योतिन होइ, नेवली होइ]

आ० अ० में कहा गया है, “पान की सात प्रकार की पत्तियाँ होती हैं जो नौ नामों से मसिद्ध हैं : (१) पेड़ी अर्थात् यह करहँज जो गन्ने के लिए छोड़ दिया जाता है, (२) नौली, (३) बहुली, (४) झीव, (५) अधिनीवा, (६) अगहनिया या खेदार, और (७) करहँज ।”^{११}

१. १४४.३ ।

२. १४४.२ ।

३. जिल्द १, पृष्ठ ६० ।

४. जिल्द २, पृष्ठ १८१ ।

५. १४८.३ ।

६. जिल्द २, पृष्ठ १८२ ।

७. ३०१.२ ।

८. ३०१.३ ।

९. ३०१.४ ।

१०. वही ।

११. जिल्द १, पृष्ठ ७७ ।

[१६] बाँक

‘पद्मावत’ में दो स्थलों पर आता है :

बाँका आनि खुवावहिं हेले ।^१

आवहिं डोंब खुवावहिं बाँका ।^२

आ० अ० में इसे शस्त्रों में गिनाया गया है^३ और तत्कालीन शस्त्रों के बनाये गए चित्रों में यह दो बल की खंवर के समान दिखाया गया है। टीकाओं में इसे धरिंकारों का एक औजार बताया गया है।

[१७] जेबा

‘पद्मावत’ में आता है :

‘जेबा’ खोलि राग सो मदे ।^४ [जीभा]

आ० अ० में इसे कवचों की सूची में गिनाया गया है ।^५

[१८] नारी

‘पद्मान्त’ में यह शब्द एक से अधिक बार आता है, यथा :

धरीं विषम गोलन्ह की ‘नारी’ ।^६ [मारा]

कहौ सिंगार सो जैसी नारी ।^७

आ० अ० में दो सामान्य प्रकार की तोपों का उल्लेख किया गया है, “गजनाल—जो एक हाथी के द्वारा ले जाई जा सकती है, और नरनाल—जो एक मनुष्य के द्वारा ले जाई जा सकती है ।”^८ और उसमें यह भी कहा गया है, “आजकल बहुत-सी तोपें हजनी बड़ी बनाई जाती हैं कि उनके गोले १२-१२ मन के होते हैं और उनमें से एक-एक को खोजने के लिए अनेक हाथी और एक हजार जानवर चाहिएँ ।”^९

[१९] चौरासी

‘पद्मावत’ में आता है :

चौर मेलि चौरासी बाँधे ।^{१०}

आ० अ० में कहा गया है, “चौरासी बहुत सी घंटियों का बना होता है जो एक कपड़े पर सुयी रहती हैं ।”^{११}

१. २८०.४ ।
२. ६४२.६ ।
३. जिल्द १, पृष्ठ ११७ ।
४. ४६६.४ ।
५. जिल्द १, पृष्ठ ११८ ।
६. पृष्ठ २०४.३ ।
७. पृष्ठ २०७.१ ।
८. जिल्द १, पृष्ठ ११६ ।
९. वही ।
१०. २१३.२ ।
११. जिल्द १, पृष्ठ १३२ ।

[२०] टैया

‘पद्मावत’ में आता है :

टैया चँवर बनाए ।^१ [तैसे, नय्या, तैस]

आ० अ० में कहा गया है, “टैया पॉच लोहे की पट्टियों का बना होता है, जो एक एक वित्ता लम्बी और चार-चार अंगुल चौड़ी होती हैं।” टैया के बाँधने की विधि भी उधमें दी हुई है।^२

[२१] पाखर

‘पद्मावत’ में आता है :

गन में मत ‘पखरे रजवारा’ ।^३ [सो राना वारा, विखरे रजवारा]बरन बरन ‘पखरे’ अति लौने ।^४

आ० अ० में कहा गया है, “पाखर कवच (armour) के समान होता है, और फौलाद का बनाया जाता है, सिर और सूँठ के लिए वह अङ्ग अलग होता है।”^५ टीकाकारों ने ‘पाखर’ का अर्थ ‘भूल’ किया है।

[२२] गज भौँप

‘पद्मावत’ में आता है :

—ओ डाले ‘गज भौँप’ ।^६ [गज भौँप, सब भौँप, गल भौँप, जगहस्त]

आ० अ० में कहा गया है, “गज भौँप एक प्रकार के मङ्गल कपड़े का बना होता है जो अलङ्करण के लिए पाखर के ऊपर डाला जाता है। यह भण्य प्रतीत होता है।”^७

[२३, २४] चौगान और हाल

‘पद्मावत’ में इनके सम्बन्ध की उक्तियों दो बार आती हैं :

तब पार्यों धा दिल असनाउँ । जीति मैदान गोइ ले जाउँ ।

आहु खरग चौगान गहि करीं सोस रम गोइ ।

सेला सौहे साहिसों हाल जगत् महुँ होइ ॥^८

होइ मैदान परी अब गाई । खेल हाल दुहुँका कर होई ।

हाल सो करै गोइलै बाढ़ा । कूरी दुहुँ बीह कै काढ़ा ।

मुहमद खेल पिरम का खरी कठिन चौगान ।

सोस न दोजै गोइ जौ हाल न होइ मैदान ॥^९

१ २१२ ८ ।

२ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

३ २१४ १ ।

४ २१३ ४ ।

५ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

६ २१२ ८ ।

७ जिल्द १, पृष्ठ १३६ ।

८ ६२६ ७ १ ।

९ ६२८ १, ४, ८, १ ।

आ० अ० में कहा गया है, “चौगान का खेल दो प्रकार से खेला जाता है, जिनमें से एक यह है कि गेंद को चौगान के डण्डे के मुड़े हुए सिरे के द्वारा बढ़ाते हुए (मैदान के) बीच से हाल तक (उन स्तम्भों तक जो मैदान के सिरे पर उसकी सीमा चिह्नित करने के लिए गड़े रहते हैं) ले जाते हैं। इस प्रकार के खेल को रोल कहते हैं।” जब गेंद हाल तक पहुँच जाती है, तब गव्वारा बजाया जाता है, जिससे कि दूर और निकट के सभी सुन लें। “कभी-कभी बाज़ियाँ भी बदी जाती हैं, खिलाड़ी आपस में बाज़ियाँ जीतते हैं, और जो खिलाड़ी गेंद को हाल तक पहुँचा देता है, वह सबसे अधिक बाज़ियाँ जीतता है।”^१

[२५-२८] अश्वपति, गजपति, नरपति और गड़पति

‘पद्मावत’ में ये नाम दो बार आए हैं :

असुपतीक सिर मोर कहावा । गजपतीक धौकुस गजनाया ।

नरपतीक कहाय नरिन्दू । सुअपतीक जग दोसर इन्दू ।^२

गद पर बसहिं चारि गड़पती । असुपति, गजपति ‘औ नरपती ।’^३

[सुअनपति औ नरपती, मूनरपती]

आ० अ० में अश्वपति, गजपति, नरपति और गड़पति—चार प्रकार के राजा बताये गए हैं—यद्यपि ये शायद के खेल के राजों के प्रसंग में बताये गए हैं : “अश्वपति वह कहलाता है जिसकी शक्ति घोड़ों की संख्या में सन्निहित होती है; गजपती वह जिसकी शक्ति हाथियों की संख्या में सन्निहित होती है, और नरपती वह जिसकी शक्ति पैदल सेना में सन्निहित होती है।”^४ यद्यपि ‘गड़पती’ का लक्षण उसमें नहीं दिया गया है, किन्तु उपर्युक्त से यह अनुमान किया जा सकता है कि ‘गड़पती’ वह कहलाता है जिसकी शक्ति अपने सुदृढ़ गड़ में सन्निहित होती है।

[२९-३२] आउज, सुरमण्डल, पिनाक और अँविरती

‘पद्मावत’ में आता है :

जन्त्र पखावक ‘आठक’ बाजा ।^५ [औजत, आवजो]

‘सुरमण्डल’ रवाव भल साजा ।^६ [सुर मादर]

‘वीन पिनाक’ हुमाइश्च कहे ।^७ [बीना बेनु]

‘बाजि अँविरती’ अति गह गहे ।^८ [बाजे अँवित]

आ० अ० में डोंकुर बजाए जाने वाले बाजों में ‘पखावज’ के साथ ही ‘आवज’ तथा

१. जिल्द १, पृष्ठ ३०६।

२. २६.६, ७।

३. ४४.१।

४. जिल्द १, पृष्ठ ३१८।

५. २२७.३।

६. २२७.२।

७. २२७.३।

८. वही।

तन्त्र-वादी में ग्रन्थों के साथ 'सुरमण्डल', 'पिनाक' तथा 'अंघ्रिती' भी हैं ।

प्रत्येक प्रयोग में भूलें होने की सम्भावना होती है, और किसी भी विकृत प्राचीन वस्तु को उसके अपने मूल रूप में पुनर्निर्मित करने में तो यह सम्भावना और भी अधिक होती है । अतः 'पद्मावत' के मेरे पाठ-निर्धारण और पाठ-पुनर्निर्माण सम्बन्धी प्रयोग में भी भूलें हो सकती हैं । ऊपर आये ३२ विशिष्ट शब्दों में से अन्तर केवल (१३) तथा (१५) के सम्बन्ध में है । मेरे संस्करण के 'गड़ौना' के स्थान पर आ० अ० में शब्द 'गड़ौता' है, और मेरे संस्करण के 'कर-मैंज' के स्थान पर आ० अ० में शब्द 'करहैंज' है । आ० अ० के 'गड़ौता' पाठ की शुद्धता के सम्बन्ध में तो मैं नहीं कह सकता, किन्तु मेरे संस्करण के 'गड़ौता' पाठ की शुद्धता प्रमाणित है; क्योंकि 'गड़ौता' पाठ से तुक बिगड़ जाता है :

सुनि सुन्दार संसार बड़ौना । जोग खोन्ह तन कीन्ह गड़ौना ।

असम्भव नहीं कि आ० अ० में प्रतिलिपि की भूल से 'नूँ' का 'ते' हो गया हो — अन्तर केवल एक और दो बिन्दुओं का है । मेरे 'करहैंज' पाठ की शुद्धता इतने स्पष्ट रूप से प्रमाणित नहीं है, फिर भी वहाँ छूटने और बढने का प्रश्न आता है, प्रतिलिपि-क्रिया में छूटने की सम्भावना कहीं अधिक होती है । अतः असम्भव नहीं कि आ० अ० के भी मूल पाठ में 'करमैंज' ही रहा हो, और प्रतिलिपि-क्रिया में उसका 'वे' छूट गया हो । किन्तु यदि भूल मेरी ही ओर हो तो भी बत्तीस में से एक के सम्बन्ध में भूल — और वह भी इतनी साधारण भूल — मुझे हर्ष है कि मेरे उन सम्पादन-विद्वान्तों की यथार्थता ही प्रमाणित करती है जिन्होंने आधार पर मैंने 'जायसी-ग्रन्थ-श्रुती' के अपने उक्त संस्करण में 'पद्मावत' का पाठ-निर्धारण और पुनर्निर्माण किया है ।



अगरबन्द नाहटा

'पृथ्वीराज रासो' का विस्तार

साधारणतया जो वस्तु २५-३० हजार से ऊपर की संख्या में चली जाती है, उसे हम लाख की संख्या में सम्बोधित करते हुए लोगों को पाते हैं । 'महाभारत' और 'सरसागर' के श्लोकों एवं पदों का परिमाण भी लाख की संख्या में कहा व सुना जाता है । यही बात 'पृथ्वीराज रासो' के सम्बन्ध में भी हुई । वर्तमान शोधक विद्वानों में सर्वप्रथम श्री जेम्स कर्नल टॉड ने अपने 'एनसल एण्ड एप्लिकेटिड ऑफ राजस्थान' में रासो का परिमाण लाख श्लोक परिमाण का बतलाया है । उन्होंने ३० हजार श्लोकों के अनुवाद करने का भी उल्लेख किया है ।

पश्चात् विद्वानों में रासो पर सुष और उसके मर्मज्ञ सर्वप्रथम विद्वान् टॉड ही थे ।

तदनन्तर माननीय गौरीशंकर ओझा ने 'कोशोत्खर स्मारक संग्रह-ग्रन्थ' में प्रकाशित 'पृथ्वीराज रासो का निर्माण-काल' शीर्षक अपने लेख में एक प्राचीन प्रमाण के आधार पर रासो के एक लाख पौंच हजार श्लोक प्रमाण होने के प्रवाद को दोहराया । वे लिखते हैं — "भाषा-

साहित्य के आधुनिक इतिहास-लेखक जब ‘पृथ्वीराज रासो’ की घटनाएँ अशुद्ध बताते हैं तब यह कहते हैं कि मूल ‘पृथ्वीराज रासो’ छोटा होगा और पीछे लोगों ने उसे बढ़ा दिया हो, यह सम्भव है। परन्तु यह कथन भी स्वीकार नहीं किया जा सकता, क्योंकि चन्दबरदाई के वंशधर कवि यदुनाथ ने करौली के यादव राजा गोपाल पाल (गोपालसिंह) के राज्य-समय अर्थात् वि० सं० १८०० के आस-पास ‘वृत्त विलास’ नामक ग्रन्थ बनाया। उसमें वह अपने वंश का परिचय देते हुए लिखता है कि “चन्द ने एक लाख पाँच हजार श्लोक के परिमाण का ‘पृथ्वीराज रासो’ के चरित्र का रासो बनाया।

एक लाख रासो कियो सहस्र पंच परिमाण।

पृथ्वीराज नृप को सुजसु जाहर सकल जहान ॥

यह कथन नागरी प्रचारिणी सभा द्वारा प्रकाशित रासो के परिमाण से मिल जाता है। यदुनाथ के यहाँ अपने पूर्वज का बनाया हुआ मूल ग्रन्थ अवश्य होगा, जिसके आधार पर ही उसने उक्त ग्रन्थ का परिमाण लिखा होगा। ऐसी स्थिति में ‘पृथ्वीराज रासो’ के छोटे होने की कल्पना होनी ही निर्मूल है।”

पता नहीं ओझाजी-जैसे संशोधक विद्वान् ने, नागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित रासो का परिमाण ‘वृत्त विलास’ के उल्लेख से मिलान खाता है, यह बिना जॉच के कैसे लिख दिया। सभा के प्रकाशित संस्करण का भी परिमाण उससे आधा भी नहीं है।

सुमे और भी अधिक आश्चर्य होता है जब कि हमारे विद्वान् बिना किसी तरह की जॉच किये रासो के परिमाण के सम्बन्ध में बड़ी बात अब तक दोहराते जाते हैं। उदयपुर के डॉक्टर मोतीलाल मेनारिया की थीसिस ‘राजस्थान का पिंगल साहित्य’ के नाम से सन् १९५२ में प्रकाशित हुई, उनमें वे लिखते हैं कि जो भी हो ‘पृथ्वीराज रासो’ से हमारा अभिप्राय यहाँ उस रासो से है जिसमें एक लाख छन्द और ६६ सर्ग हैं, जो काशी नागरी प्रचारिणी सभा तथा बंगाल की एशियाटिक सोसाइटी की तरफ से प्रकाशित हुआ है।

फर्नल टॉड ने जो ३० हजार श्लोकों का अनुवाद करने की बात लिखी है वह भी कहाँ तक ठीक है, कहा नहीं जा सकता। पर मेनारिया जी ने अपने इस ग्रन्थ के पृष्ठ ३३ में टॉड के कथन का हिन्दी-अनुवाद दिया है, उसमें ३ हजार छन्दों का अंग्रेजी-अनुवाद करने का लिखा है। पता नहीं ३० हजार का ३ हजार उन्होंने अपनी कल्पना से किया है अथवा मूल या किसी आधार से। सन् १९५२ में प्रकाशित पण्डित दुर्गाशंकर मिश्र ‘पारिजात’ की ‘हिन्दी कवियों की काव्य-साधना’ पुस्तक के पृष्ठ ११ में ३० हजार पद्यों का अनुवाद करने का उल्लेख किया गया है। वहाँ तक मेरा खयाल है फर्नल टॉड का रासो का परिमाण एक लाख ‘छन्द’ और अनुवाद ३० हजार पद्यों का करने का अभिप्राय न होकर इतने श्लोक परिमाण का है। २२ अक्षरों का एक श्लोक अनुष्टुप छन्द का श्लोक माना जाता है। रासो के कई-कई छन्द तो बहुत ही बड़े हैं। उनके एक छन्द या पद्य में अनेक श्लोक माने जायेंगे।

अब सर्वप्रथम हम रासो के परिमाण के सम्बन्ध में प्रकाशित संस्करण प्राप्त प्रतिवों के आधार से विचार करते हैं। सबसे पहले नागरी प्रचारिणी सभा के संस्करण को ही लें। सभा के संस्करण के कुल २६१५ पृष्ठ हैं। प्रत्येक पृष्ठ में करीब २० से २४ पंक्तियाँ हैं और प्रति पंक्ति में १६ से ४२ तक अक्षर छपे हैं। इसीसे मध्यवर्ती शब्द-संख्या गिनने से रासो का परिमाण ३६००० श्लोक

होने की गणना बैठती है। इसमें से अन्तिम 'महोवा समय' तो वास्तव में रासो से अलग ही है। इसलिए 'महोवा समय' को बाद में दे देने से पृष्ठ-संख्या २५०६ ही रहती है और उसका परिमाण तो २४००० के करीब ही रहता है। बहुत से पृष्ठों में पंक्तियों व अक्षरों की संख्या कम है, इसलिए वास्तव में परिमाण ३० से ३२ हजार के बीच में ही समझना चाहिए। बृहद् संस्करण की हस्त-लिखित प्रतियों की जाँच करने से भी यही बात सिद्ध होती है। श्री मोतीलाल मेनारिया यदि अपने 'राज-स्थान में हिन्दी के हस्त-लिखित ग्रन्थों की खोज' भाग (एक) में रासो में दिये हुए अपने विवरण पर ही ध्यान देते तो वे रासो का परिमाण १ लाख छन्द बतलाने का कभी भी प्रयत्न नहीं करते। उनकी प्रति नम्बर ४ के विवरण में श्लोक-संख्या २६००० स्पष्ट लिखी हुई है। अन्य प्रतियों की गणना करने से भी इसीके करीब व इससे कम ही परिमाण निश्चलेगा। उदाहरणार्थ संवत् १७६० वाली जिस प्रति को वे सबसे अधिक महत्त्व की मानते हैं और जिसमें पूरे ६६ समय होने की सूची भी दी गई है, उसकी पृष्ठ-संख्या ८४६ है, प्रति पृष्ठ पंक्ति ११ और प्रति पंक्ति ३१ से ३६ अक्षर होना कहा गया है। इससे तो परिमाण और भी कम बैठता है, यों हमारी गणना से २७। हजार श्लोक का ही परिमाण बैठता है।

रासो की हस्त लिखित प्रतियों का सबसे अधिक विवरण इन पंक्तियों के लेखक ने ही संमंजस किया है। उनमें अभी तक ३०००० श्लोक से अधिक परिमाण की दोई भी प्रति कहीं भी जानने में नहीं आई। कई प्रतियों में तो परिमाण प्रति के लेखकों ने भी दे दिया है, अन्य की गणना कर ली गई है।

रासो के परिमाण के सम्बन्ध में दो प्रकार के प्रमाण मिलते हैं। प्रथम तो रासो के अन्दर उल्लिखित है और दूसरा प्रति के लेखकों ने गणना करके लिखा है। जहाँ तक स्वयं रासो के उल्लेखों का सम्बन्ध है उसके लघुतम संस्करण में पाँच हजार मध्यम और बृहद् संस्करण में ७००० श्लोक होने का सूचक पद्य पाया जाता है।^१ पंडित मधुरामसाह दीक्षित को रासो का मध्यम संस्करण ही प्राचीन प्रतियों में प्राप्त हुआ था और उसमें 'सप्त सदस रासो' वाला पाठ मिला।

अब प्रश्न यह रह जाता है कि रासो की लक्ष्यविक्र श्लोक परिमाण बतलाने की परम्परा कितनी प्राचीन है। स० १८०० के आस-पास के रचित 'वृत्त विलास' का उद्धरण तो ऊपर दिया ही जा चुका है, मुझे इससे भी कुछ प्राचीन उल्लेख प्राप्त हुआ है।

गत वर्ष जैन मुनि विनयसामर जी से मुझे रासो की दो पश्चिमत प्रतियों प्राप्त हुईं। उनमें से 'कवयज्ञ पण्ड' वाली प्रति में १३८४ पद्य हैं और इस प्रति के अनुसार इस समय का परिमाण ४०३४ श्लोकों का व इस समय की संख्या ५८वीं है। यह प्रति संवत् १७७७ के माघ कृष्ण ५ शुनियार को सीतामऊ में खस्तरगच्छ के उपाध्याय अमरनन्दन के शिष्य घनमुन्दर के द्वारा लिखी हुई है। इसका श्लोक परिमाण ४०३५ लिखने के पश्चात् २ पद्य कुछ पीछे से लिखे हुए इस प्रकार मिलते हैं :

संस्कृत शिव पैतोस में यष्टम रवि उजियाल ।

चन्द्र विरदय कजि यणह ग्रन्थ सुरच्यो विसाल । १३८५

१. दो प्रतियों में ३२ एवं ४२ हजार परिमाण दिया है पर गणना करने पर पद्य बैठता नहीं है।

सवा लक्ष संख्या सकल, अधिक अपूरव वत्त ।

वेद सुक्त पुराणमय वरणि वार्ता सत्य ॥ १३८७

इनमें से पहले पद्य में राधो का रचना-काल ११३५ बताया है, जो अब तक वहाँ भी देखने में नहीं आया और दूसरे में उसका परिमाण सवा लाख श्लोक का । कहना नहीं होगा कि ये दोनों ही बातें भ्रान्त एवं कल्पित हैं । वास्तव में राधो की आज तक कहीं भी, कोई भी प्रति लाख श्लोक परिमाण की नहीं मिलती ।



डॉक्टर दीकमसिंह तोमर

जटमल और उसकी 'गोरा बादल की कथा'

जीवन-वृत्त

जटमल ने अपने विषय में लिखा है कि "भोरछाँजे के शास्त्र पठान सरदार, नासिरनन्द अलीखों न्याजोखों के समय में घर्मन्ती के पुत्र नाहर खों जटमल ने सिवुला ग्राम के बीच अपने ग्रन्थ की रचना की ।" सम्भवतः नाहरखों जटमल की उपाधि थी अथवा वह मुठलमान हो गया था । श्री ओम्कारजी ने कवि जटमल-रचित 'गोरा-बादल की कथा' शीर्षक खोज में लिखा है कि ओसवाल महाजनों की जाति में नाहर एक गोत्र है, अतएव सम्भव है कि जटमल जाति का ओसवाल महाजन हो ।^१

१. काशी नागरी प्रचारिणी सभा की सन् १९४० की हस्त-लिखित ग्रन्थों की अप्रकाशित खोज-रिपोर्ट में गोरा-बादल की कथा की एक नई प्रति का उल्लेख किया गया है । यह हस्त-लिखित ग्रन्थ पण्डित मदनलाल बी ओतिषी मिश्र, लक्ष्मण बी के मन्दिर के पीछे, भरतपुर के पास सुरक्षित है । इस ग्रन्थ में जटमल का यह वृत्त दिया है :

"आखु उड़व होत घर-घर देखता नहीं सोक ।

राजा विहा अलीषान जु पानना सुर नन्द ॥

सकल सरदार पाठाय माहे अनु नयन मां चन्द ।

परमस्तीर्हु नन्द नाहर जाट जटमल नाम ।

कहाँ कथा वचन्य के विच सविला गाम ॥

कहाँ यकौ आणंद उपजत सुखत सब सुष होइ ।

जटमल हो गुणी अणौ विघन न लागे कोइ ॥"^२

इस उद्धरण के अनुसार नासिरखों के पुत्र अलीखों के समय में घर्मसिंह के आत्मज नाहर जटमल जाट ने सविला ग्राम में इस कथा की रचना की । इस विवरण से नाहर जटमल की उपाधि प्रतीत होती है और उनकी जाति जाट ठहरती है ।

"संवला (सुवुला, सविला) गाँव कहीं है इसका पता अभी तक नहीं चला, पर

१. नागरी प्रचारिणी पत्रिका, भाग १३, पृष्ठ ४०२ ।

२. का० ना० प्र० सभा की अप्रकाशित खोज-रिपोर्ट, १९४०, M. S. ७१/१६६ ।

इतना तो निश्चित है कि वह (जटमल) मेवाड़-निवासी नहीं था। यदि ऐसा होता तो चित्तौड़ के राजा रत्नसेन को जो गुहिल वंशी था, कदापि वह चौहान-वंशी न लिखता।^१ कहने की आवश्यकता नहीं कि श्री ओझाजी का उक्त मत केवल अनुमान पर अवलम्बित है। जटमल की इस ऐतिहासिक भूल का कोई और भी कारण हो सकता है।

जटमल-कृत 'गोरा बादल की कथा' की प्राप्त हस्त-लिखित प्रतियों में उसके विभिन्न नाम मिलते हैं, यथा 'गोरे-बादल की कथा', 'गोरा-बादल की कथा', 'गोरा-बादल की कथा'।

जटमल ने इस ग्रन्थ की रचना वि० सं० १६८५ फाल्गुन पूर्णिमा (१६२८ ई०) अथवा १६८० वि० (१६२३ ई०) में की थी।^२

जटमल ने अपने उक्त ग्रन्थ में अलाउद्दीन के चित्तौड़-दुर्ग के आक्रमण के अवसर पर गोरा-बादल के द्वारा वीरता प्रदर्शित करने का वर्णन किया है।

कथानक

जटमल-कृत 'गोरा-बादल की कथा' का कथानक ऐतिहासिक होते हुए भी उसमें रोचकता लाने के लिए पर्याप्त काल्पनिक अंश वर्तमान है। ग्रन्थ के आरम्भ में राणा रत्नसेन और भाट की वार्ता में नाटकीय त्वरा के दर्शन होते हैं। योगी का आगमन, उसकी सहायता से मृग-चर्म पर उड्डर सिंहल द्वीप पहुँचना तथा रत्नसेन की पद्मावती की प्राप्ति के उपाय, एवढम असम्भव तथा आकस्मिक घटनाएँ हैं, पर इनसे कथानक में विस्मय, चित्ताकर्षकता और रोचकता का समावेश हो गया है। इस प्रकार की घटनाएँ काल्पनिक जगत् में हो होती हैं, व्यावहारिक क्षेत्र में उनका होना सम्भव नहीं। जटमल ने चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भी कथानक में परिवर्तन किये हैं। अनेक स्थलों पर कवि अधिक स्वाभाविक कारण उपस्थित करता है।

जटमल ने पात्रों के मार्गों—कृतशता, वीरता, वात्सल्य आदि—के सफल चित्रण के लिए कथानक का समुचित प्रयोग किया है, पर उसने स्त्री पुद्गल-जाति-वर्णन द्वारा कथानक की शृङ्खला को नष्ट कर दिया है। इससे कथावस्तु को भारी आपात पहुँचा है। जटमल ने कतिपय स्थलों पर कथानक के निर्वाह में भ्रम कर भूलें भी कर दी हैं।

ऊपर के विवेचन के पश्चात् शत होता है कि जटमल ने कथानक के प्रयोग में कुछ त्रुटियों की हैं, पर उसके अधिक रोचक बनाने के लिए कल्पना-शक्ति की भी पूर्ण सहायता ली है। कथानक-चित्रण में उसे पर्याप्त सफलता मिली है।

जटमल ने 'गोरा-बादल की कथा' में प्रचलित वीर-काव्य-शैली का प्रयोग किया है, पर नाम गिनाने, भावनात्मक और द्वितीय-वर्ण वाली पद्धति का नहीं के बराबर प्रयोग किया है। ऐसा करने से ग्रन्थ की रोचकता में वृद्धि हुई है। पर अनुप्रास के फेर में पढ़ने के कारण 'गोरा-बादल की कथा' कहीं-कहीं पर नीरस और अरोचक हो गई है। जहाँ पर जटमल ने नाम गिनाने की चेष्टा की है वहाँ पर भी काव्यगत गुणों की हानि हुई है। कहीं-कहीं पर शब्दों की तड़क-भड़क ही के जाल में दृष्टि फँस जाती है।

इस ग्रन्थ में ज्ञज्ञ भाषा का प्रयोग हुआ है पर उस पर सर्वत्र राजस्थानी का प्रभाव वर्तमान है। यदि यह कहा जाय कि 'गोरा-बादल की कथा' की भाषा कतिपय स्थलों पर राजस्थानी

१. का० ना० पत्रिका, भाग १३, पृष्ठ ४०२।

२. 'गोरा बादल की कथा', सं० १४३ (पाद-द्विपथी सहित)।

के भार से इतनी दब गई है कि उसके वास्तविक स्वरूप का जानना कठिन हो जाता है, तो अनुचित न होगा। जटमल ने संस्कृत की शब्दावली के अपभ्रंश रूपों का प्रयोग किया है, जैसे खेत (क्षेत्र), लक्ष्मण (लक्षण), प्राप्त (प्राप्त) इत्यादि।

इसके साथ ही फारसी-अरबी आदि के अमली (शासक), हरम, दीदार शब्दों का भी प्रयोग हुआ है।

इस प्रकार जटमल की शैली और भाषा कतिपय दोषों और त्रुटियों से युक्त होते हुए भी काव्योचित गुणों से ओत प्रोत है। वास्तव में जटमल और उसका काव्य 'गोरा बादल की कथा' हिन्दी-साहित्य में कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है।



ନିର୍ଦ୍ଦେଶ

[illegible]

वचनसिंह

संस्कृति और सभ्यता के रूप

स्वातन्त्र्य-संग्राम के जागरण काल में, जब देश राजनीतिक दृष्टि से ही विदेशियों का दास नहीं था, बल्कि सांस्कृतिक दृष्टि से भी दासता की ओर तेजी से बढ़ रहा था, जयशंकर 'प्रसाद' ने सांस्कृतिक जागरण का दूर्य नाद किया। उनके कई प्रमुख ऐतिहासिक नाटकों में भारतीय तथा अन्धभारतीय संस्कृतियों का संघर्ष चित्रित हुआ है।

देश की स्वतन्त्रता के बाद-युग की करवट के साथ, हमारी समस्याएँ भी बदलीं। राष्ट्रीयता का जो स्वर 'प्रसाद' के नाटकों में पाया जाया है वह बहुत कुछ मढ़ पड़ गया। उसके स्थान पर देश के सांस्कृतिक गौरव तथा उसके पुनर्मूल्यांकन की ओर लेखकों और विचारकों की दृष्टि गई। अंग्रेजों के डेढ़ सौ वर्षों के शासन में देश को पाश्चात्य सभ्यता और संस्कृति के सम्पर्क में आना पड़ा। उनके अनेक शुष्क ढोंगों का प्रभाव हमारे ऊपर पड़ा। इसके फलस्वरूप कुछ नई समस्याएँ भी उत्पन्न हो गई हैं। यहाँ पर हम जिन नाटकों का मूल्यांकन करने जा रहे हैं वे किसी-न-किसी रूप में पूर्वीय और पश्चिमी संस्कृति और सभ्यता से सम्बद्ध हैं। 'वितस्ता की लहरें' दो विभिन्न जातीय आदर्शों और संस्कृति के संघर्ष की कहानी है। 'धर्म की घुरी' गांधीवादी आदर्शों पर, जो मूलतः आध्यात्मिक और सांस्कृतिक हैं, टिकी हुई है। 'अपना पराया' के बीच खींची जाने वाली रिमाइनर रेखा वश परम्परा को अपना आचार न मानकर वातावरण-सभ्यता और संस्कृति की दृष्टि से उन्नत या अनुन्नत समाज को अपना आचार बनाती है। 'पर्दे के पीछे' के अधिकांश एकाकी आधुनिक सभ्यता के विवृत पक्षों तथा आन्तिमपूर्ण सांस्कृतिक मूल्यों पर व्यथ्य हैं।

श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र मूलतः आशंकादी बलाकार हैं। भारतीय संस्कृति में अपनी अद्भुत आत्मा और अद्विग विज्ञान को उन्होंने 'वितस्ता की लहरों' में व्यक्त किया है। उक्त नाटक के कथा संकेत में अपना दृष्टिकोण स्पष्ट करते हुए उन्होंने लिखा है—“वितस्ता के तट पर दो विभिन्न जातियाँ और संस्कृतियों की टक्कर हुई थी जो अपने विधि विधान और जीवन-दर्शन में एक दूसरी के विपरीत थीं। यवन-सैनिकों में विजय का उन्माद था तो पुरु और केकय जनपद के नागरिकों में देश के धर्म और पूर्वजों के आचरण की रक्षा का भार। दोनों ने एक दूसरी को जाना और समझा और बहुत अशान्ति में घेर और झोड़ मिटाकर शील और

सहयोग के बढ़ने का अवसर दिया गया ।

अपने उपर्युक्त दृष्टिकोण को मूल रूप देने के लिए मिश्रजी ने परम्परा मुक्त कथा को नया मोड़ दिया है। मिश्रजी की कल्पना के अनुसार पुष्प अलिक सुन्दर से हारता नहीं बल्कि परिस्थितियों स्वयं विजयी को सम्मानजनक सन्धि करने पर बाध्य करती हैं। यूनानी इतिहास-लेखकों के आधार पर पुष्प की पराजय सर्वथा असन्दिग्ध नहीं मानी जा सकती। नाटक के दूसरे अंक में पुष्प यूनानी दूत टियोनस से उसके इतिहास लेखकों पर सन्देह प्रकट करते हुए कहता है—“कितनी बातें जो इनकी समझ में न आयेंगी—नीचे ऊपर कर लिए दी जायेंगी। तुम्हारी स्तुति और दूसरों की निन्दा होगी इनके इतिहास में। आगे आने वाले विचारक इस इतिहास से भ्रम में पड़ेंगे।” ऐतिहासिक घटनाओं को नाटकीय रूप देने के लिए उसके कुछ तथ्यों को नया रूप दिया गया है। अलिक सुन्दर की प्रेयसी ताया का अपहरण तथा अमरगे दारपट्ट की कन्या आर्तकाया की दो छोटी बहनों का यवन शिविर से उधार ऐसी ही घटनाएँ हैं। पुष्प के पुन का अन्त तक जोरित रहना ऐतिहासिक प्रमाणों के विरुद्ध है। इसे भारतीय नाट्य-सिद्धान्त की सुखात्मक परिणति का तकाजा समझना चाहिए। काल्पनिक स्वच्छन्दता का दयौचित्य उपयोग करते हुए भी उन्होंने इतिहास के मूल ढाँचे को बनाए रखा है।

यों भारतीय संस्कृति की भाँति यूनानी संस्कृति भी प्राचीन और महत्त्वपूर्ण स्वीकार की गई है। फिर भी अलिक सुन्दर का भव्यमूलक बर्बरतापूर्ण आक्रमण उसे बर्बर और विश्वासघाती सिद्ध करता है। दारपट्ट की कन्याओं का अपहरण, अशमक नेता अश्वकर्ण की पत्नी को छीन लेना, सुन्दरी ताया का पशा पोलस के विशाल भवनों में आग लगाना और स्वयं विजयी का इसकी प्रशंसा करना आदि घटनाएँ उसकी सांस्कृतिक हीनता का परिचय देती हैं। आयुध-जीवियों को किले के बाहर सुरक्षापूर्वक निकल जाने का वचन देकर भी उन पर विश्वासघाती आक्रमण करना उसके चरित्र पर अमिट दाग है। यूनानी इतिहासकार प्लूटार्क लिखता है—“यह आचरण उसके सामरिक यश पर काला घट्टा है”^१—“खेत में काम करते हुए मालवों पर दूट पडना सामरिक नीति के विरुद्ध था”^२—यूनानी संस्कृति का यही इतिहास-सम्मत दृश्य इस नाटक में अंकित हुआ है। यूनानी संस्कृति का यह चित्रावन मिश्रजी के प्रथम नाटक ‘अशोक’ की याद दिलाता है। उक्त नाटक में मिश्रजी का दृष्टिकोण इसके ठीक विपरीत था। वहाँ पर ऐतिहासिक तथ्यों के साथ भी पिलनाड किया गया था। इस नाटक में उसका पूरा प्रायश्चित्त कर दिया गया है। किन्तु भारतीय संस्कृति का जो उदात्त सांस्कृतिक चित्र लींचा गया है वह कोरा आदर्शात्मक तथा एकपाती हो गया है। चरित्रों की स्वामाविकता पर भी इसका बहुत अनुकूल प्रभाव नहीं पड़ा है।

‘प्रसाद’ के नाटक में मूलतः भारतीय संस्कृति का चित्र उपस्थित करते हैं। किन्तु उनसे हमें सांस्कृतिक पुनर्निर्माण की प्रेरणा मिलती है। प्राचीन ऐतिहासिक आन्ध्रप्रदेश में उन्होंने वर्तमान और भविष्य के संकेत भी दिए हैं। मिश्रजी का दृष्टिकोण इतना व्यापक नहीं है। भारतीय संस्कृति का व्यामोह उन्हें इस प्रकार जकड़े हुए है कि उनकी पुनरुत्थानवादी (revivalist) प्रवृत्ति अपनी सीमाओं के बाहर नहीं भौंक पाती। संस्कृति के गत्यात्मक पक्ष पर ध्यान न देने

१. मैक कूशडल, पृष्ठ ३६०।

२. एरियन। ६, ६।

से उसका अंजन बहुत-कुछ स्थिर और बड़ हो गया है। भूमध्य सामन्तीय संस्कृति (बालक ब्राह्मण का बृद्ध क्षत्रिय से श्रेष्ठ मानना 'पुत्रार्थे त्रिधत्ते भार्या' मिहिर-परम्परा में अटूट आस्था आदि) धीरे-पूजा के संकेत हैं। भारतीय संस्कृति के इन महान् आदर्शों के साथ-साथ उन्हें तक्षशिला के वात्साल्य में निधन पिताओं का पशुओं की माँति अपनी कन्याओं का वेचना भी देखना चाहिए था। वहाँ की बहू-विवाह-प्रथा पर भी दृष्टि डालनी चाहिए थी।

जातीय धर्म और गौरव की रक्षा के लिए पुत्र ने जिस श्रद्धमय उत्साह, अभूतपूर्व पौरव और रण-नीति का परिचय दिया है उसे नाटककार ने पूरी सफलता से अमित्र किया है। उसका समर्थ व्यक्तिव सामाजिकों का आकर्षण-बिन्दु है। उसके व्यक्तिव की महनीयता नाटकीय पात्रावरण को गम्भीर बनाती गई है। किन्तु भारतीय संस्कृति के प्रति आप्रह और अतिशय मित्रा (जिसे मित्रजी ने बचा-संकेत में अस्वीकार किया है) पुत्र को मानवीय दुर्बलता की भूमि पर खड़ा होने भी नहीं देती। अररदस्त प्रतिद्वन्द्वी के अमान में उसका चरित्र उसना निरर नहीं पाता। 'प्रसाद' ने 'चन्द्रगुप्त' में पुत्र को अपेक्षित महत्त्व नहीं दिया तो मित्रजी ने अलिक सुन्दर को। अलिक सुन्दर की विजय की पूर्णगाथाएँ मोलियर के चरित्रों की माँति पुत्र को 'निलीपुट द्वीप' में जाने से बचा लेती हैं, फिर भी एक हद तक अन्य पात्र उसके सामने बौने ही दिखाई पड़ते हैं। निष्पुगुप्त ऐसे नाँतिश और कूट के पंडित से उसका मत-वैमिन्य उसको एक विशिष्ट व्यक्तिव प्रदान करता है। यूनन नीति को आत्मसात् करने वाला निष्पुगुप्त अपनी कूटनीतिरुता, संघटना-समता और कार्य-कुशलता में काफी अच्छी तरह अंकित किया गया है।

ताया के शब्दों में लेखक ने मानरता को नया संदेश देते हुए लिखा है—“कृत्र पेसा हो कि मानरता के धार पर शीतल विलेपन जने और विरुत्ता की सहरोँ में अनुराग का जल हो।” निम्न क्या आज के युद्ध-लोलुप स्वार्थी-राष्ट्र अपने उम्माद की भूलकर यनु की बीरता, क्षमा, दया को बही मान्यता देंगे? आज की बहुमुगी समस्याएँ पहले की अपेक्षा अधिक डलम्बी हुई हैं। हृदय-परिवर्तन के सरल दग आज की मय्यस्त और संरस्त मानरता की पीड़ा दूर करने में बहुत अधिक समर्थ नहीं हैं। इसके लिए अररदस्त अर्थप्रेषण की आवश्यकता है।

'वितस्ता की लहरों' में एक स्थान पर पुत्र ने कहा है—“शरथ से जी सम्भव नहीं है वससे कहीं अधिक दया और शील से सम्मानित है।”

राजा राधिकारमण प्रसादसिंह की 'धर्म की घुरी' की देख भी यही है। इस नाटक में विभाजन के फलस्वरूप उत्पन्न साम्प्रदायिक टंटों को क्षमा और शील से शान्त किया जाता है। अहमद गांधीवादी मुसलमान है। वह कहता है—“मुहम्मद साहब अपनी नमोज में बराबर कहा करते थे कि ऐ अल्लाह ! मैं गवाही देता हूँ कि सय आदमी माई-माई हैं।” सन्तशरण गांधीवादी हिन्दू हैं। वे हिन्दू-धर्म और संस्कृति की व्यापक व्याख्या करते हैं—“एक ईश्वर—राम, अरबलाह या गौड—जी कहो। हर आदमी उसका बन्दा, और आपस का मेल-जोल-भाई चारा। धर्म का प्रथम ही ठहरा प्रेम—जिव प्रेम।” यह विश्व प्रेम मान्यतावाद की नई पुकार है। अहमद एक हिन्दू की रक्षा करता हुआ साम्प्रदायिकता की अभि में बलकर राल हो जाता है। संतशरण उसकी बीबी और बच्चे की रक्षा करते हैं। एक हिन्दू शरणार्थिनी महिला का विवाह कराने में भी वे सफल होते हैं। अन्त में लोगों का साम्प्रदायिक उम्माद शान्त हो जाता है और वे सन्तशरण के मुरीद हो जाते हैं।

एक पूर्वनिश्चित योजना और आदर्शवादी परिणति के कारण कथानक बहुत कुछ यान्त्रिक और सपाट हो गया है। जीवनगत वक्तव्य, जो इस योजना का अंग नहीं बन सकती थी, ज्ञान बूझकर बहिष्कृत कर दी गई है। सिद्धान्तों के ऊहापोह में उत्सुकता का पता नहीं चलता। नाटक का परिवाटीप्रस्त अंत (conventional ending) उसी प्रकार का है जिस प्रकार 'एक या राजा' की कहानी के अन्त में कहा जाता है—“जैसा उनका राज पाट लौटा वैसा साग घर सुदई हों तो उनका भी लोटे।”

नाट्य के सभी पात्र किसी न किसी सिद्धांत को दोते फिस्ते हैं। उनकी प्रतीकात्मक टटारियों पर मानवीय मासलता नहीं दिखाई पड़ती। रक्त मासहीन छाया पुस्तिकाओं की भौति वे सूत्रधार के हाथ में नाचते रहते हैं।

राजा साहब का दूसरा नाटक 'अपना पराया' 'धर्म की घुरी' की अपेक्षा अधिक नाटकीय और कार्यपूर्ण है। इसका कथानक भी अपेक्षाकृत कम पिघा हुआ है। इस नाटक का सम्बन्ध भी हिन्दुओं और मुसलमानों से है, दो भिन्न भिन्न समाज से है। आबारागर्द यूसुफ का तथा-कथित पुत्र गुलाब सुरेश से निरन्तर अधिक सहायता उपलब्ध करके, समय समय पर उससे उपदेशाभूत पान करता हुआ भी यूसुफ के स्तर से आगे नहीं बढ़ता। अंत में सुरेश की ही लड़की को उडा ले जाता है। एक विशेष सामाजिक वातावरण में पलने के कारण उसके सस्कार नहीं बदल पाते। सुरेश का पुत्र, जो वास्तव में यूसुफ के स्वर्ण से पैदा हुआ है, एक सुसंस्कृत समाज में रहता है। अपने उच्च सस्कारों के कारण वह प्राणों की बलि देकर अपनी बहन की रक्षा करता है। रानी और सुरेश के अतर्द्दन्ध, रानी की कथ्य स्थिति, यूसुफ की टिपिकल आबारागर्दी हमें अपने बीच के मनुष्यों में पहुँचा देती है। प्रेमानाथ सतशरण की भौति आदर्शवादी सुधारक हैं। ऐसे व्यक्ति समाज में बहुत कम दिखाई पड़ते हैं। प्रेमानाथ को छोड़कर इसके शेष चरित्र मानवीय आशा निराशा और दुश्चिन्ताओं से नहीं छूट पाते। इस नाटक में भी जो आदर्शवादी हल प्रस्तुत किया गया है वास्तविक जीवन से उसका मेल नहीं बैठता। प्रेमानाथ की तरह आदर्शवादी व्यक्ति हमारे समाज में कितने होंगे? आज की नारी समस्या कुछ गिने चुने व्यक्तियों के दाक्षिण्य, दया तथा आदर्शों द्वारा नहीं सुलझाई जा सकती। उसे अपनी रक्षा अपने-आप करनी होगी।

पहले ही कहा जा चुका है कि पाश्चात्य संस्कृति और सम्यता से भी हमारी संस्कृति और सम्यता प्रभावित हुई है। देश के स्वतन्त्र हो जाने पर भी हमारा उच्च मध्यवर्ग पाश्चात्य सम्यता को छोड़ने को कौन बहे उसे और भी अधिक अपनाता जा रहा है। भट्टजी के 'पर्व के पीछे' के अधिपक्ष एकाकी पाश्चात्य सम्यता पर तीखे व्यंग्य हैं। पाश्चात्य सम्यता और पूँजीवादी व्यवस्था किस प्रकार हमारी संस्कृति का मूल्यांकन कर रही है इस पर भट्टजी की दृष्टि गई है। भट्टजी न तो सांस्कृतिक पुनर्स्थापनवाद में विश्वास करते हैं और न पाश्चात्य सम्यता की अतियों में। वे नये पुराने मूल्यों के सतुलन में ही जीवन की वास्तविकता देखते हैं।

व्यंग्य विधान आज के एकाकी नाटकों का सर्वप्रधान वैशिष्ट्य है। सम्यता के विकास के साथ साथ जीवन की कृत्रिमताएँ बढ़ती जाती हैं। ज्यों ज्यों सम्यता के कृत्रिम उपादान बढ़ते जायँगे त्यों-त्यों व्यंग्य साहित्य का महत्व भी बढ़ता जायगा। यह व्यंग्य विधान अपने सम्पूर्ण तीक्ष्णता में जीवन की अपेक्षित दिशा में मोड़ने का एक जबरदस्त साधन है। कहना न होगा कि इस

सम्रह के अधिकशत एकाकी तथाकथित आधुनिक सम्प्रदाय और विदेशी मूल्यों पर तीव्र व्यंग्य है।

‘नई बात’ इस सम्रह का पहला एकाकी है। आज श्रेष्ठता भी एक मात्र मापक अर्थ है। इस आर्थिक श्रेष्ठता तथा तत्त्वज्ञान सामाजिक मर्यादा ने सांस्कृतिक मूल्यों को इस प्रकार टँक लिया है कि वे अत्यन्त हीन दृष्टि से देखे जाते हैं। सुन दा, कुतल और विश्वरीलाल बवि का सांस्कृतिक मूल्य नहीं समझ पाते। उसका महत्ता से अभिभूत होकर एक दिन सुन दा उसे सहायताार्थ कुछ नोट भेंट करती है। बवि उन्हें गरीबों में बाँट देता है। इसीको सब लोग ‘नई बात’ कहते हैं। पूँजीवादी वर्ग के लिए यह नई बात हो सकती है। यह वर्ग उसका त्याग और औदार्य देखकर आश्चर्यचकित हो गया है, जैसा कि नाटककार ने इस एकाकी के अन्त में दिखलाया है। किन्तु यह वर्ग इतना भोला भाला नहीं है। उस वर्ग के आश्चर्य चकित होने के मूल में बौद्धिक वर्ग की आत्म चेतना की दूसरी दिशा में भ्रम का देना है। इस प्रकार का परम्परागत conventional हल जीवन की यथार्थता के विपरीत है। निर्धनता की चक्की में पिस्ता हुआ कवि दार्शनिक कितने दिनों तक साधना करता रहेगा! उसके घर और परिवार के लोग तथा स्वयं कवि और विचारक भी प्रशंसा की द्राक्षा में कब तक डुबकी लगाते रहेंगे?

‘यह स्वतंत्रता का युग’ पारचाय शिक्षा संस्कृति में पली हुई नवयुवतियों की काम-मूलक स्व-सहृद प्रवृत्ति पर गहरा व्यंग्य है। ‘मायोपिया’ में विराह न करने वाली उच्च शिक्षा प्राप्त स्त्रियों की आत्म प्रयचना का पर्दासाध किया गया है। नारी पुरुष के पारस्परिक आकर्षण के चिरतन सत्य को भुलाने के पुरुष के प्रति खोम और उपेक्षा का भाव उनकी अपनी हीनता का धोतक है। यह कृत्रिम अह अपने में कितना खोपला है इसे सुधी के अन्तर्द्व में देख जा सकता है। ‘वागेंन’ भोग वृत्ति पर आधारित वैयक्तिक स्वतंत्रता का विकृत रूप है।

‘पदों के पीछे’ एक सामाजिक व्यंग्य है। सेंट लोग तो चौरबाजारी, बेईमानी के लिए बदनाम हैं ही। किन्तु जनता के बागेशी सेवक चोरबाजारी न करके भी सेंटों से कम पैसै वाले नहीं हैं। गांधीजी का नाम बेचकर स्वार्थ के लिए वे क्या नहीं करते? सेंट के शब्दों में इसका व्यंग्य नग्न हो उठा है— ये हैं कांग्रेस के लोग। मेरे समान ही स्वार्थी और अर्थ खोखले। इनके भी वैसे ही ठाट हैं—भकान, कोठी, मोटर, नौकर थाकर, फिर मज्जा यह कि काम कुछ नहीं करते। व्यापार कोई नहीं करते ।’ ‘बानूजी’ पारिवारिक स्वार्थपरता पर बड़ा व्यंग्य है।

परम्परा पालन के निमित्त रगमच की दृष्टि से भी इन नाटकों पर विचार कर लेना चाहिए। ‘परम्परा पालन के निमित्त’ मैंने इसलिए कहा कि हिन्दी का अपना रगमच न होने के कारण अभिनेता की दृष्टि से हिन्दी-नाटकों पर विचार करना बहुत कुछ उपहासास्पद दिखाई पड़ता है। आज हिन्दी के नाटक रगमच की दृष्टि में रखकर जरूर लिखे जाते हैं किन्तु कितने नाटकों को रगमच पर अभिनीत होने का सुअवसर प्राप्त होता है? हिन्दी नाटकों को रगमचीय रूपाना केवल बौद्धिक होती है। फिर भी लक्ष्मणारायण मिश्र ने हिन्दी को नई रगमचीय टेक्नीक दी है। ‘वितरता की लहरें’ के रग निवेश वहीं पर अनावश्यक नहीं हैं। नाटक केवल दो स्थानों पर सिमटा हुआ है। अतः केवल तीन पदों से काम चल सकता है। सवाद स्पष्ट, व्यञ्जनापूर्ण, सक्षिप्त तथा प्रभावोपादक हैं। इस नाटक में मिश्रजी के ध्वारों में और भी निरार आया है।

राजा साहब की संवाद-योजना अपनी रूमानियत के कारण नाट्यीय यथार्थता को व्यक्त करने में समर्थ नहीं प्रतीत होती। फिर आज का सामाजिक एक विशेष सैद्धान्तिक पद्धति तथा परम्परायुक्त अन्त को रंगमंच पर नहीं देखना चाहता। नाटकों का रेडीमेड ढल वास्तविकता से दूर होने के कारण अपेक्षित प्रभाव नहीं उत्पन्न कर सकता। कार्य व्यापार की योजना के कारण 'अपना पराया' अपेक्षाकृत रंगमंच के अधिक अनुकूल है। रंगमंच की दृष्टि से भट्टजी के एकाकी सफलतापूर्वक अभिनीत हो चुके हैं। माया का सहज प्रवाह, संवाद की स्वाभाविकता इनमें सर्वत्र पाई जाती है। कुछ एकाकियों की घटनाएँ और कार्य-व्यापार उद्देश्य की एकता में सम्यक्-योग नहीं पाते। इसलिए प्रभावान्विति भी घुटिरहित नहीं हो सती है। उदाहरण के लिए 'पदों के पीछे' में बाघेस-कर्मियों का प्रसंग किरायेदार और इन्कमटैक्स-ऑफिसर के प्रसंग से जुड़ा हुआ नहीं है तथा 'बाबूजी' में भोलानाथ और कान्ता का प्रसंग कथा-प्रवाह में कोई विशेष योगदान नहीं करता। रोप एकाकी वस्तु और शिल्प दोनों दृष्टियों से भट्टजी की सजगता, जागरूकता और प्रौढ़ता के चोतक हैं।

हिन्दी-कथा साहित्य की दौड़ में हिन्दी का नाट्य साहित्य सबसे पीछे रह गया है। हाँ, एकाकी नाटक संख्या तथा गुण दोनों दृष्टियों से हिन्दी-साहित्य की भी-वृद्धि कर रहा है। भट्टजी का नया संग्रह इसी बात का चोतक है। हिन्दी-एकाकियों की वृद्धि का सबसे बड़ा और महत्त्वपूर्ण कारण है रंगमंचों पर उनका खेला जाना। रेडियो-विभाग ने भी इसके विकास में उचित योग दिया है। बड़े नाटकों की ओर से जनता और लेखक दोनों उदासीन दिखाई पड़ते हैं। मिश्रजी-जैसे प्रख्यात नाटककार कई छात्रोपयोगी नाटक लिखने के पश्चात् 'वितस्ता की लहरें'-जैसा महत्त्वपूर्ण नाटक लिख सके हैं। इस उत्साहहीनता के मूल में रंगमंच का अभाव ही मानना होगा। व्यावसायिक तथा अव्यावसायिक दोनों दृष्टियों से हिन्दी का रंगमंच नगण्य-सा है। हिन्दी-रंगमंच की अनुपस्थिति में हिन्दी नाटकों की उन्नति की बहुत आशा नहीं की जा सकती।^१



१. 'वितस्ता की लहरें', लेखक—सचमीनारायण मिश्र, प्रकाशक—आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

'धर्म की घुरी' और 'अपना-पराया', लेखक—राजा राधिकारमणुप्रसाद सिद्ध, प्रकाशक—श्री राजराजेश्वरी साहित्य-मन्दिर, पटना-६।

'पदों के पीछे', लेखक—उदयराम भट्ट, प्रकाशक—मसिजीवी प्रकाशन, नई दिल्ली।

लक्ष्मीनन्दन वर्मा

पलायनवाद : दो स्थितियाँ

द्विती भी कला-कृति में वर्तमान सत्य की अभिव्यञ्जना उतनी ही स्वाभाविक है जितना कि प्रचलित सामाजिक, सांस्कृतिक और दार्शनिक कुपटान्त्रो एवं आस्थाओं द्वारा कलाकार का प्रभावित होना। कभी-कभी इनकी अभिव्यक्ति अत्रात रूप से भी प्रकट होती है। ईपिक्युरियन्स (epicureans), सिन्विक (cynics), स्कैप्टिक्स (sceptics) के बारे में उनकी असंतुलित और अमर्यादित कृतियाँ केवल एक ही बात बताती हैं कि वे वस्तु-स्थिति के वास्तविक रूप को जानते हुए भी वास्तविकता से दान-वृक्षर पलायन करना ही अपनी विशेषता मानते थे। नीलो-वादी मान्यताएँ यदि एक ओर वैयक्तिक संबंधों और अस्तन्तुलन की जीवन का स्वर्णिम लक्ष्य चित्रित करने की चेष्टा में अतिवादी संकीर्ण दर्शन प्रस्तुत कर सकती हैं, तो साम्यवादी विचार-धारा का तथाकथित बृहत् समाजवादी दर्शन भी आधुनिक युग में अपनी चरम सीमा पर संकीर्ण-वाओं में कुछ कम नहीं है। वस्तुतः मार्क्सवादी सिद्धान्तों की अतिवादी प्रगतिशील परिणति इस व्यापक अनास्था की संकीर्ण मनोवृत्ति की परिचायक है, जो संस्कारगत संक्रमण एवं मूल्यगत आन्तियों के कारण विकसित हुई है। वास्तव में इन अत्रवादपूर्ण कृतिमताओं का न तो कोई स्थायी महत्त्व रहा है और न रहेगा। जहाँ तक साहित्य का सम्बन्ध है उनके शोथे तर्क-जालों और अस्पष्ट नारों में जीवन की ऊपर से छु लेने की क्षमता चाहे जितनी हो, लेकिन जहाँ तक जीवन के आन्तरिक स्तरों और व्यापक चेतना के स्रोतों को प्रभावित करने का प्रश्न है, मनुष्य और उसकी आन्तरिक अनुभूतियों की नये मूल्यों और नई व्यवस्थाओं से सम्बद्ध करने का प्रश्न है, यह निश्चय है कि अपनी अतिवादी एवं एकांगी मनोवृत्ति के कारण उनको सफलता मिलना कठिन है। जीवन न तो स्थिर रेखाओं में बद्ध केवल वस्तुपरक स्नैप शॉट है और न ही वह एक ऐसा चञ्चल चित्र है जिसमें केवल गति-ही-गति हो, और रेखाओं के बीच केवल शून्य हो या शून्य भी न रहकर केवल एकांगी चित्र हो जिसमें देश, काल (time and space) अथवा आयामों (dimensions) का सर्वथा अभाव हो। जीवन में मूलतः एक गहराई (deepness) है। जो कला कृति केवल लम्बाई-चौड़ाई की लेंडर बन्धत होती है और गहरी अनुभूतियों को उचित स्थान नहीं दे पाती वह केवल सामयिक होती है। उसका समाचारगत मूल्य चाहे जितना हो, विचारशील विश्वास की वह कृतियाँ मानने में सदैव अतृप्त ही रहती है। वस्तुतः इस प्रकार की कला कृतियों में केवल उन्मूलित भावनाओं का संशय और उनकी द्विविधा ही अधिक भगवती है और ये द्विविधायें, ये संशय उस पलायनवादी प्रवृत्ति की प्रतीक होती हैं जिसमें आस्थाहीन जीवन की भुङ्कवाहट ही प्रभय पाती है। 'फिराक' मोरारपुरी का 'घरती की करवट' नाम का संग्रह इन्हीं अतिवादी संकीर्णताओं एवं अति साहसिकवादी आन्तियों का प्रतीक है।

यादर इन्हीं मूलगत आन्तियों का एक दूसरा रूप हमें वैरागी के कान्य-संग्रह 'बदली की रात' में मिलता है। यह संग्रह आत्मपरक होने के नाते 'फिराक' मोरारपुरी की काव्य कृति से कई दृष्टियों में ऊपर उठ जाता है। यद्यपि इस संग्रह में संशय है, दुविधा है, पलायन और अनास्था की मार्मिक संवेदना है, दिग्भ्रम है और अस्तन्तुलित संकामक हृदय की धड़कनों की

आइटें हैं; लेकिन फिर भी भावनाओं के प्रति हँसानदारी, उनकी आत्मशक्त अनुभूति और आत्म-संशय की बेचैनी से भरा हुआ दर्द उसकी कला को अधिक प्रभावपूर्ण बना देता है। कवि का संशय केवल नारों से सन्तोष नहीं पाता। वह किसी पताका के नीचे, चाहे वह बैसी भी हो, मनुष्य को खड़ा करके उसका नीलाम करने को तैयार नहीं है। वह इन पृथ्वीमयों से मुक्त मनुष्य की आत्मनिष्ठा को देखना चाहता है, उन नये सूरों को संग्रहीत करना चाहता है जो स्वयं आस्था के स्वर पर विकसित हो सकें, जिनमें केवल अपने स्वर हों, अपनी अनुभूति हो और संशय भी हो तो ऐसा कि जो सामाजिक चेतना को केवल डके की चोट पर न जगाये, बल्कि उसमें एक ऐसा दर्द पैदा कर दे जो जीवन को सार्थक और गतिशील बनाने में नारों की अपेक्षा आत्मानुभूति की भावना चाग्रत कर सके। और यही कारण है कि उस नये सच और उन नये मूल्यों के अभाव में कवि का संशय पलायन के रूप में भी गहराई से व्यक्त हो सका है।

लेकिन इसका यह मतलब कदापि नहीं है कि केवल इस संशय के कारण ही बैरागी की कला-शक्ति का कोई महत्त्व नहीं है। वस्तुतः संशय ही जिज्ञासा को जन्म देता है और इसीलिए बहुधा इसका भ्रम मिथि रूप से अभिव्यक्त होता है। जब संशय संकीर्णताओं में विकसित होकर अमर बेल के समान समस्त जीवन पर छा जाता है तो निर्मूल गिराधार होने पर भी वह समूचे जीवन के विनाश को गतिबद्ध कर देता है, उसमें कृत्रिमता ला देता है, उसे कुरूप और घेदंगा बना देता है। लेकिन जब यही संशय उस आत्मामिव्यक्ति की गहराई लेकर उभरता है, जो अपने चारों ओर के विश्वज्ञान जीवन को अर्थ देना चाहती है, तब वह अपने मूल की गहराई में उन तत्वों को जानना चाहता है जो संवेदनशील अनुभूतियों के साथ उस दृष्टिकोण की खोज में बहना चाहते हैं—जो व्यापक हो, सार्वभौम हो, सर्वहितेच्छु हो; और इन सबके अनिरीक्ष्य मानवीय हो ताकि नये मूल्यों और नई मान्यताओं का व्यापक आकार बन सके और नई परम्पराओं को विकास के साथ सम्मिलित कर सके।

यद्यपि मूलतः उभयों के दोनों स्थितियों पलायन की मांग जायेगी लेकिन इन दोनों में अन्तर होगा, इन दोनों के उद्देश्यों में अन्तर होगा, माध्यम और अभिव्यक्ति में अन्तर होगा।

प्रथम स्थिति वह है जिसमें मिथ्या सादृशिकता, आक्रोश, आतंकजन्य शौर्य, बाँखलाहट और आवश्यक द्विविधा के स्वर विकसित होते रहते हैं और इस दिग्भ्रम के साथ व्यक्त होते हैं जैसे वे स्वयं युग के मसीहा हों, सृष्टि के संरक्षक हों और मानव जीवन को ऊपर उठाने के लिए केवल वही रास्ता ठीक समझते हों जिसका कि वे स्वयं अनुसरण करते हों। वे उस पेट्रेण्ट दवा की तरह कुछ पेट्रेण्ट नारों तक मानव-बुद्धि को सीमित कर देना चाहते हैं जो सरदी बुकाम से लेकर थार्डसिस तक में काम दे सकती है। लेकिन यह पेट्रेण्ट दवा अक्सर काम नहीं देती, क्योंकि जो दवा बँडते हैं उनकी जगह रटी हुई होती है, उनका अभिनय और उनकी भावना उधार ली हुई होती है इसीलिए उसमें 'अपील' भले हो उपचार तो नहीं ही होता और आज के इन्सान को न तो अपील करने वाली वकालत की भाषा चाहिए, न लडाये पहने हुए उपचारक। आज उसे ऐसा साहित्य और ऐसे साहित्यकार जलाकार को आवश्यकता है जो केवल उसका दर्द एक इन्सान के नाते अनुभव कर सके, और उस अनुभव में न तो सुधारक का वक्तव्य हो और न बाल की खाल निकालने वाला तर्क ही। आज के निक्षिप्त जीवन को केवल एक मानसिक (psychic) संवेदनशील सहानुभूति की आवश्यकता है। लेकिन जो इस स्थिति के वास्तविक रूप की उपेक्षा

करते हैं वे कुछ ऐसे सजुचित नारों की ही सादृश्य और दर्शन का साथ और लक्ष्य मान लेते हैं जिनकी विवेचना में तथ्य कुछ नहीं मिलता, ऐसा लगता है जैसे कोई हिस्टोरिक नृत्यकार दूर के ढोल की ताल पर अपनी विविध विचित्र मुद्राएँ बना रहा हो, लेकिन वे मुद्राएँ इतनी सन्दर्भहीन हों कि उनका वास्तविक मर्म केवल एक मजाक बनकर रह जाय ।

किन्तु इस प्रथम स्थिति के अतिरिक्त इस सम्प्रण युग में एक दूसरी भी स्थिति है जिसमें अतिवादी सकीर्णताओं के वाग्वृद्ध कलाकार चीन के मूल प्रश्नों से विषय नहीं होता । यद्यपि उसके भीतर भी परम्परागत रूढ़ियों के प्रति स्वीकृति होती है, स्वीकार की हुई सीमाओं से ऊब मालूम होती है, आन्तरिक के प्रति विद्रोह की भावना जागरूक होती है । लेकिन यह सब होते हुए भी वह वस्तु स्थिति से पलायन करता है—नये मूल्यों के लिए, व्यापक मानवीय सचेतनाओं के लिए, उन तथ्यों के लिए जो मात्र अनुसरण न होकर विवेक प्रधान होते हैं । मनुष्य को केन्द्र मानकर उसकी आत्म उपलब्धि की जिज्ञासा ही इस पलायन को उन कुपित, सकीर्णतावादी प्रवृत्तियों से अलग करती है जो केवल मन्त्र के रूप में स्वीकार की जाती है । इसकी मूल भावना अपनी श्रेणी में उन सभी को समेट लेती है जिन्होंने 'मत प्रचार' की अपेक्षा उन जीरन्त राजनामक सृष्टि चेतना के स्रोतों की ही स्पेक्षर माना है जो परम्परा को तोड़ते हुए भी उन सूक्ष्म मानवीय संस्कारों को स्वीकार करते हैं जो सदैव जीवन के विकासशील तत्त्वों को प्रोत्साहित करते रहते हैं ।

इस पृष्ठभूमि में 'फिराक' गोरखपुरी की नवीनतम पुस्तक 'घरती की घरबट' और भी वैरागी की 'बदली की रात' स्पष्ट रूप से आत्म की उन्मूलित भावनाओं के अन्तर्गत विस्थापित पलायनवादी प्रवृत्तियों की दो विभिन्न स्थितियों को प्रदर्शित करती हैं । लेकिन दोनों ही में वर्तमान तिरु परिस्थितियों से ऊबकर किसी नई दिशा की ओर सकेत किया गया है । दोनों ही वस्तु स्थिति के प्रति विद्रोह करते हैं । लेकिन अन्तर वहाँ पैदा होता है जहाँ एक रूप और चीन तक ही मानव विकास की कल्पना सीमित कर देता है और दूसरा उनके अतिरिक्त भी मानव-मूल्यों को स्थापित करने की सम्मानना रखता है । वैरागी की निर्वासित भावनाएँ, मानव मूल्यों के विपरीत तत्त्वों को जोड़ने में त्रिधाशील होना चाहती हैं, 'फिराक' गोरखपुरी की भावनाएँ रूप और चीन की प्रवृत्तियों तक सीमित होने के कारण खोजली और पोली सी लगती हैं । वैरागी में मानवता के प्रति आस्था है, 'फिराक' की घारी आस्था साम्यवाद और प्रगतिशील सकीर्णताओं तक ही सीमित है । 'फिराक' की आस्था है ।

"हमारे देश में इसकी भारी आवश्यकता है कि हमारी जातीय चेतना बीसवीं सदी के सबसे बड़े सन्देश को ग्रहण कर ले—यह सन्देश है रूप और चीन की मान्दिक का मेरी कविताओं के इस सग्रह में कई कवियाँ अनेक शीर्षकों से मिलेंगी जिनमें मैंने भारतीय चेतना को उल्लासकर यह अनुभव कराना चाहा है कि वे मान्दिकों इस सदी की सबसे महत्त्वपूर्ण घटनाएँ हैं अब हम आपको चीन ले चलते हैं "

चीन और रूप की मान्दिक का समर्थन या उनसे अस्वीकार करने की अपेक्षा यदि 'फिराक' साहब ने आत्म की सन्नति प्रस्त और विस्थापित आस्थाओं के सामने उन सूक्ष्म मूल्यों की अशील की होती, जो मानवता के विकृत हैं, तो शायद वह उस चेतना को ज्यादा सही रास्ते की ओर उकसा पाते । रूप और चीन की मानवता के विकास की चरम सीमा मानने में छद्म होना

तर्क-संगत भी है इसलिए अपनी आस्था की घोषणा के बजाय यदि उनकी प्रतिभा रूसी साम्यवाद और अमरीकी डालर के आगे भी मनुष्य की कल्पना और आस्था पर विश्वास करती तो निश्चय ही उससे हमारी जातीय चेतना को ज्यादा बल मिलता ।

“हथौड़े में हस्तिये में इकानियत है, वहाँ हर अमल ऐन रुहानियत है ।

है चीन की जीत हर तमन्ना की जीत, है चीन की जीत सारी दुनिया की जीत ।”

स्पष्ट है कि ‘फिराक़’ साहब ने अपने और अपने साथ तमाम इन्सानियत की तमन्ना को चीन की क्रांति और रूस के हँसिये-हथौड़े तक ही सीमित कर रखा है । चीन की क्रांति इतिहास की एक घटना है और कोई भी घटना जीवन के सशक्त तत्वों से बड़ी होती है, यह स्वीकार करना गलत है । हँसिया-हथौड़ा केवल एक प्रतीक है, और प्रत्येक प्रतीक की अपनी एक सीमा होती है । इसलिए यह कहना कि संसार की और मनुष्य की सीमा केवल एक घटना और एक प्रतीक में ही सम्पूर्ण है, सर्वथा गलत है । जिन्दगी इन सीमाओं के आगे भी पनपती और बढ़ती है इसलिए कला, साहित्य और दर्शन को केवल इन्हीं सीमाओं में बाँधकर रखना मानवीय विकास की मर्त्सना करना है ।

“जय रूस के मतलब से हुआ नूर का तडका, सरमाया परस्ती का चिराग और भी भडका । छिटकर का गर्जना है कि विजली का है कडका, सुनकर बरे आज़म भी जिसे काँद उठेंगे ।

हम जिन्दा थे, हम जिन्दा हैं, हम जिवा रहेंगे ।”

प्रथम पंक्ति की आत्महीनता अन्तिम पंक्ति के आत्मविश्वास को नपुंसक बनाकर छोड़ देती है । विस्थापित भावनाओं के संघर्ष में अपने ऊपर विश्वास की कमी की ही प्रतिक्रिया रूस की रोशनी में विकसित होती है । ‘फिराक़’ साहब की यह दिमागी दासता इस बात को पुनः पुष्ट करती है कि वह स्वतन्त्र रूप से कुछ भी सोचने में असमर्थ हैं । समस्त मानवता का संशय रूस और चीन के ‘निर्णय-मिन्तु’ में ही है और उसके अतिरिक्त उनकी आस्था किसी भी दूसरी चीज पर नहीं है; यहाँ तक कि अपने पर भी नहीं है ।

इस सम्बन्ध में बर्नार्ड शॉ की एक पंक्ति का उल्लेख कर देना आवश्यक है । उसका कहना था कि “Decadence can find agents only when it wears the mask of progress” ^१ और इस कथन का एक-मात्र कारण यह है कि विस्थापित भावनाओं की संकीर्णता तमस्त चेतना को इतनी नृशंसता से जकड़ लेती है कि हर वह नारा, हर वह ध्वनि, जो केवल गुँज पैदा करके इन्सान के दिमाग को छोट देती है, वही सत्य मानून पढ़ने लगती है । कहना न होगा कि ‘फिराक़’ साहब अपनी भावनाओं को इस स्वाभाविक असंगति से बचाने में असफल ही रहे ।

इसके विपरीत इन्हीं स्थितियों की प्रतिक्रिया दक्षिण के कवि वैरागी में दूसरे प्रकार से व्यक्त हुई है । न तो वैरागी संशय और दुविधा की स्थिति में संकीर्णता ही स्वीकार करते हैं और न अपनी जिज्ञासा के कौतूहल को नये मानव-मूल्यों के अनुसंधान से ही धृक् करते हैं । उनकी स्थिति है कि :

1. In moments of progress the noble succeed because things are going their way in moments of decadence the base succeed for the same reason - hence the world is never without the exhilaration of contemporary success.”
—Bernard Shaw.

“आज खड़ा तू चौरादे पर
संगी-साथी गये बिटुङ्कर
प्रातः गगन हँसता है सिर पर ।”

लेकिन उनकी व्यापक चेतना यह है कि :

“चरों थोर अनन्त दिशाएँ—आगे जीवन का पथ फैला ।”

और तब संदेश यह है कि—

“बल रे मानव आज अकेला ।”

बाद और विवादों की इस आन्तिमक स्थिति में आज मनुष्य को केवल उसका ही आत्मविश्वास ऊपर उठा सकता है । जिस अपवाद के बीच संतप्त जीवन की आस्थाएँ चूर-चूर हुई जा रही हैं, उस स्थिति में शायद बैरागी भी की यह वाणी उनकी शक्ति और सम्बल प्रदान करने में सफल होगी, जो इन दोनों अविवादी विचारवापियों के अतिरिक्त केवल मानवीय चेतना पर विश्वास करके आगे बढ़ना चाहते हैं । यहाँ ‘क्रियाक’ साहब केवल एक वर्ग-विशेष यानी अमरीका को ही दोषी ठहराकर मानवता की बात न करके रूस की प्रशस्ति लिखते हैं, वहीं निरपेक्ष कलाकार के स्वस्व को सुरक्षित रखते हुए बैरागी का कथन है कि :

“तू न और छोड़ू के कीचड़ बीच जिला जीवन जल जाता ।”

और

“मानव रस निराश लीला में, पर मानवता खूबनखिल है ।”

लेकिन आज वह मानवता ही जैसे भेदों के आढम्बर में खो गई है और बैरागी को सारा संसार और सारा समाज ही ऐसा लगता है जैसे :

“मानवता है कहाँ घरे यह गूँगों-पशुघों की जमाव है ।”

बैरागी की इन पंक्तियों में युग के मसीहों को चौंका देने की क्षमता है । वस्तुतः उनकी यह आवाज आज उस चेतन और सजीव आत्मा की सप्रण आवाज है जिसने दो महायुद्धों के बीच उन समस्त प्रचारकों का असली रूप देप लिया है । कभी इसी आवाज ने कोरिया से लेकर जर्मलिन और बाशिगटन तक की प्रस्तर मूर्तियों को पूजा था, उनको अपनी भद्रा और स्नेह अर्पित किया था, लेकिन आज के मनुष्य के सामने आज वे मूर्तियाँ मूक और बाधिर-सी प्रतीत होती हैं । आज उनके स्थापित मूल्य नष्ट हो चुके हैं और यही कारण है कि सबेरे आत्मनिष्ठ मानव आज इन्धान के लिए कुछ नये मूल्यों और नई मर्यादाओं को स्थापित करने में जिज्ञासु और आगस्त्य है ।

और जहाँ इन नये मूल्यों को स्थापित करने की भावना है, वहीं आज मनुष्य इस बात को भी ध्यान में रखना चाहता है कि ये मूल्य मनुष्य को लक्षित करके बनाये जायें, उसकी आस्था पर बनें, क्योंकि यह निश्चय है कि किसी अविवादी विचारधारा के अनुसार किसी भी प्रकार के आरोपित मूल्य आज के मनुष्य को ऊपर उठाने में असफल हंगे । आज के लिए यह आवश्यक है कि इस समूचे जीवन को सर्वथा मनुष्य की दृष्टि से देते और उन समस्त संदर्भों से अलग मानव मूल्यों का मूल्यांकन करें, जिन्होंने आज उसे उस आत्महीन, निरीह यन्त्र के समान बना दिया है जो सोखना, रोग प्रस्त, पावों से भरा हुआ, निर्बल हाथों को उठा-उठाकर केवल बच-पच की चानि भुँजाना जानता है—जिसके पास अपना कुछ नहीं है, यहाँ तक कि उसकी अपनी

चमड़ी भी नहीं है।

'फिराक' साहब और बैरागी में यही मौलिक अन्तर है। 'फिराक' शायरी की मजबूतियत की अपेक्षा विषय की मजबूतियत में अधिक विश्वास करते हुए मालूम पड़ते हैं। उनका विषय विशुद्ध मानव नहीं है, उनका स्वर उस मनुष्य के लिए है जो आदमी से ज्यादा और आदमी से कहीं बड़ा उन मान्यताओं को मानता है जो रूस और चीन में प्रचलित हैं।

यह तो रही बैरागी और 'फिराक' गोरखपुरी के जीवनगत मान्यताओं में अन्तर और उसकी प्रतिक्रिया की बात। 'फिराक' गोरखपुरी की कला की विवक्षित के सामने 'घरती की करवट' एक छोटी कला-कृति है। बैरागी को अभी हिन्दी सवार शायद ही खानता हो। इस बात को स्वीकार करने में हमें हर्ष होता है कि उर्दू के विद्वान् और विख्यात शायर ने हिन्दी में भी लिखना प्रारम्भ किया है। वैसे 'फिराक' की गजलें और रूपाइयों ने उर्दू शायरी में एक विशेष स्थानि पैदा की थी। गजल के क्षेत्र में उनके प्रयोग अद्वितीय माने जाते हैं। शैली, भाषा, भाव और अभिव्यक्ति के साथ साथ बौद्धिक जागरूकता 'फिराक' की उर्दू शायरी की बात है, लेकिन अपने उस्तादाना अन्दाज़ में जब 'फिराक' साहब उर्दू के वजन पर हिन्दी में लिखने का प्रयास करते हैं तो उनकी काव्य रचना शिथिल पड़ जाती है। कहीं कहीं अटपटेपन के साथ साथ अस्वस्थारी प्रयोग पड़े कण्ठसावद लगते हैं। काव्य की कोमल अभिव्यक्ति के अनुकूल भाषा की स्वाभाविकता नहीं निभ पाती। सुहावरे इतने अधिक हो जाते हैं कि भावनाएँ जुटोली होने की अपेक्षा अधिक काजाल हो जाती हैं और इन सबका एक-मान कारण यह है कि हिन्दी की अपनी एक शैली ढल चुकी है। कम से कम काव्य के क्षेत्र में वह शैली काफी आगे बढ़ चुकी है। हो सकता है कि हाँ कार्यों से 'प्रसाद' जी की 'कामायनी' या 'अश्वय' की भाषा शैली, या जैनेन्द्र का गद्य 'फिराक' साहब को नापसन्द हो, लेकिन हिन्दी ने उन्हें स्वीकार कर लिया है और आज अधिकांश लेखक उन्हींके आधार पर लिख भी रहे हैं। काफी साहित्य लिखा भी जा चुका है, इसलिए उर्दू का अच्छे से अच्छा अन्दाज़ बयान भी आज की शैली में खप नहीं पाता। 'घरती की करवट' की अधिकांश कविताओं की शैली अपरिचित और भीड़ी मालूम पड़ती है।

आत्मपरकता (subjectivity) काव्य की आत्मा है। 'फिराक' साहब की अधिकांश कविताएँ इतनी राजनीतिक हैं कि उनका काव्यगत सौन्दर्य नष्ट हो गया है। 'घरती की करवट' की अधिकांश कविताएँ सूचनाएँ अधिक देती हैं, भावना कम। 'फिराक' साहब से हम यह आशा करते थे कि इस रचना समग्र में उनकी अधिकांश पंक्तियाँ निम्नलिखित स्तर की होंगी। जैसे :

“इक हलक़ण ज़ज़ीर तो ज़ज़ीर नहीं है
इक लुक्चण तस्वीर तो तस्वीर नहीं है
सज़दीर तो औमों की हुया करवी है
इक फर्द की किस्मत कोई सज़दीर नहीं है।”

यद्यपि हम व्यक्ति को इतना गंभीर नहीं मानते फिर भी यदि इसी विश्वास और गहराई के साथ 'फिराक' साहब ने अपनी भावनाएँ प्रस्तुत की होतीं तो शायद यह पुस्तक अधिक प्रिय होती। लेकिन अफसोस तो यह है कि अधिकांश रचनाओं में 'इस दुनिया की ऐसी तैसी' ही बहुत है, अपनी अनुभूतियों के बारे में कहीं कुछ नहीं। लगता है जैसे पूरी किताब एक

प्रामोदोन रिकार्ड हो, जिसमें तबे में ककड़ी हुई आवाज ही आवाज है, व्यक्ति की छाप कहीं भी नहीं है।

भाषा और लिपि के बारे में केवल इतना ही कहना है कि पुस्तक के आरम्भ में 'ये कविनाएँ कैसे पढ़ी जायें' शीर्षक से जो कुछ 'फिराक' साहब ने लिखा है वह एकांगी है। प्रमाण के लिए हिन्दी में 'प्र', 'ज' इत्यादि के नीचे से बिन्दी हटाने की बात बहुत पहले उठाई गई थी जिसको 'फिराक' साहब ने स्वीकार करने से शायद कोई हानि समझी है लेकिन 'श्रु' को 'रि' लिखने में उन्हें कोई आपत्ति नहीं हुई। अगर 'फिराक' लिखने की बिन्दी मिटा दी जाय तो बड़ी उतना ही अनुपयुक्त होगा जितना कि श्रुति को 'रि' कर देना। लिपि के विषय में व्यावहारिक रूप से इन मान्यताओं को स्वीकार कर लेना भिन्न बात है।

वैसा कि कहा जा चुका है गजब के 'तख़्तुन', 'तग़मूल' और उसके शिखर विधान में नये प्रयोग करने वालों में 'फिराक' साहब का विशेष स्थान है। लेकिन नई शक्तियों के प्रतीक के रूप में उर्दू शायरी के इन्कलाबी शायर का यह मत है :

"आनकल प्रयोगवाद की एक फुलभरी हिन्दी कविता में कुछ लोगों ने छोड़ रखी है इन लोगों ने प्रयोगवाद की जैसी मिसालें पेश की हैं उसे मैं झलमारवाद कहता हूँ।"

जहाँ तक 'फिराक' साहब का यह वक्तव्य है वह इतना खोलना है कि कम से-कम उर्दू के प्रतिष्ठित शायर की कलम से यह शब्द घोषा नहीं देता। पता नहीं प्रयोगवादी रचनाएँ 'फिराक' साहब ने कहाँ तक पढ़ी हैं, लेकिन 'प्रयोगवादी' जिसे हम नई कविता भी कहते हैं, उसमें हिन्दी-प्रतिभा की विकासोन्मुख प्रवृत्तियों का सशक्त और स्वस्थ परिचय मिलता है, इसमें कोई सन्देह नहीं। नैस बिना पढ़े राय कायम कर लेना बात दूसरी है।

'धरती की करवट' के विषय में अन्तिम वाक्य कहने की अपेक्षा, 'फिराक' साहब की यह रुबाई ही काफ़ी है :

"लकड़ों की दुकानों को अब बढ़ाना होगा

कुछ करके मुचल्लिम को दिखाना होगा।

तालीम को ज़ल्लाके भमल होना है

पानों में दिमाग अब बसाना होगा।"

ताकि पानों में सुजन पिण्ड का आकार बन पाए न कि वह केवल एक सलाम का प्रतीक बनकर भूल जाय।

'बदली की रात' के लेखक वैरागी दक्षिण भारत के हैं। हिन्दी का उनके लिए 'फिराक' साहब से ज़्यादा कठिन प्रतीत होना स्वाभाविक है। फिर भी जिस शिल्प निपुणता और शैली का सफल प्रयोग 'बदली की रात' में मिलता है वह इस बात का सन्देश देता है कि हिन्दी भाषा का संस्कार समस्त भारत में आत्मसुभूति के साथ ग्रहण किया जा रहा है।

'बदली की रात' मूलतः आश के संक्रमण का प्रतीक है। यद्यपि उसमें 'शराप' और 'पनापन' की संक्षिप्त बाणी पर्याप्त है, लेकिन वह सशय व्यक्ति का सशय ही नहीं बरन् इस युग के सशय के साथ सम्बद्ध है। जहाँ एक ओर वैरागी दृढ़ता हुई मान्यताओं के बीच घुटन अनुभव करते हैं वहीं वह नई मान्यताओं के प्रति विश्वास भी हैं। उनकी दृढ़ता हुई आस्था नई आस्था की पाचक अवस्था है, लेकिन नई आस्था के प्रति जागरूक होने के कारण उनकी बाणी

में नास्तिकता अथवा आस्थाहीनता नहीं है।

समस्त काव्य सग्रह में चार प्रकार की कविताएँ हैं। पहली तो वह जो कवि की आत्म-चिन्तना को प्रशंसित करती हैं। इन कविताओं में वैरागी की जीवन के प्रति दृष्टि अधिक साफ और स्पष्ट रूप से उभरी है। सामूहिक चेतना की स्वीकार करते हुए वह व्यक्ति की मर्यादा को भी सुरक्षित रखना चाहते हैं। शायद उनकी भावना आत्मकल की दलगत समूहवाद की निषमताओं से अन्तुती नहीं है। तभी उनके स्वरों में सदृश ही पलायन की भावना जाग्रत होती है, लेकिन यह पलायन कायरता का पलायन नहीं है और न ही इसमें अतिरिक्त करने वाली वृत्तिहीन नृशक्तता है।

दूसरी प्रकार की कविताएँ भावना प्रधान आत्म उद्बोधन से सम्बन्ध हैं। इस वर्ग में कवि की आत्मरक्त भावनाएँ सृष्टि और व्यक्ति की सम्पन्नता को लेकर चलती हैं। इनमें मनुष्य का सौपालापन भी मिश्रता है, उसके आत्मरक्षक और बहुरंगी कलेसर के साथ उस दर्द की अनुभूति है जो सृजन को शक्ति प्रदान करती है।

तीसरी प्रकार की कविताएँ गीत शैली के अन्तर्गत आती हैं। यद्यपि इन गीतों में काफी शिथिलता है और इनके शिल्प निर्माण में कहीं कहीं शिथिलता भी दिखाई पड़ती है लेकिन यह सब होते हुए भी इनकी प्रेक्षणीयता मार्मिक है। ऐसा लगता है जैसे कवि जीवन को एकदम न बनाकर समस्त तथ्यों और सत्तों को अपनी रागात्मिक शक्ति के साथ समेटता चलता है। गीतों में निराशानादी प्रवृत्तियों का प्राचुर्य है। सूचियों की शैली में भी कुछ गीत हैं, जो एकात्मानुभूति के महत्त्व को शिथिल कर देते हैं।

चौथी प्रकार की कविताएँ 'आधुनिक' के अन्तर्गत आत्मकल की नई कविता की विषय-वस्तु और शिल्प निर्माण से प्रभावित हैं। इस शीर्षक के अन्तर्गत 'पलायन' कविता महत्वपूर्ण है। इसमें वह सभी नये तत्त्व हैं जो आधुनिक हिन्दी कविता की नवीनतम शैली के अन्तर्गत आते हैं। कहीं कहीं पिम्पों और प्रतीकों का बड़ा सफल चित्रण मिलता है। मानवीय संवेदनाओं के साथ कहीं कहीं भी कवि की जागरूक अन्तर्वेष्टना व्यक्त हुई है वह स्थल बड़े मार्मिक और हृदय भाह्य हैं।

लेकिन कहीं कहीं वैरागी में प्रतिभा के सूत्र स्पष्ट दिखालाई देते हैं वहाँ ऐसा लगता है जैसे उनके चित्तन में बहुत कुछ कन्फ़्यूजन और अर्ध सत्य है जो उनकी चेतना को भ्रमित करने में अधिक सफल हुआ है। इस भ्रम और अन्तिमजनक (confused) स्थिति में से जो आस्था और विश्वास के सूत्र यत्र तत्र बिखरे हुए हैं, उनको एकत्र करके एकरूपता देने का दायित्व वैरागी की का है। कला न तो केवल भाव है, न केवल चिन्तन है, वह भाव और चिन्तन के साथ साथ कुछ चिह्न अंकित करती चलती है जिसमें मनुष्य की सम्भावनाएँ प्रथम पाती हैं और विकसित होती हैं। वैरागी की में कहीं दृष्टि है, भाव है, चित्तन है और शिल्प है वहाँ उनके थिराये हुए विचारों की और अधिक उद्यम से व्यवहृत होना चाहिए, उनकी निखरी हुई सम्भावना और अधिक आस्थावान होनी चाहिए और उनका संशय आज की सीमाओं को लौंघकर समाप्त होना चाहिए। मानव अनुभूतियों से प्रेरित उनका भावना प्रधान व्यक्तित्व यदि अधिक संतुलित रूप से व्यक्त होता तो थोड़ी बहुत आतंकजन्य विस्थापित प्रवृत्तियों, जो सद्द ही उभर आई हैं, न होती और कवि अपनी कला को केवल—

“कैसे भाग जाएँ हम ?
कैसे जाग जाएँ हम ?
काल की मुठ्ठी से बालू बन
कैसे तिमरु पाएँ हम ?”

की भावना तब सीमित रहने की अपेक्षा, उसे मुठ्ठी में पिचक रूप देकर उस प्राण-प्रतिष्ठा के मन्त्र का आह्वान करता जिसमें भीखा और सहनशीलता ही जीवन के नये मूल्यों को विकसित और प्रस्तुत करती हैं ।



रामलेलानन पाण्डेय

प्रेतों की शव-परीक्षा

इस उपन्यास में निम्न मध्यम और उसके रुढ़ियुद्ध संस्कारों की क्या है जिनकी संस्कृति समझने की भूल की जाती रही है। इन संस्कारों के प्रेत ही यहाँ बोलते हैं, इनकी आत्माएँ हमारी आत्माएँ हैं। अतः ‘प्रेत बोलते हैं’ में उनकी सोंगों का स्पदन है, जो सोंग लेते हैं पर जीविन नहीं; जिनमें गति है किन्तु जीवन की स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं। निम्न मध्यम आच संस्कारों का खण्डहर है जिसमें खलू बसते हैं और प्रेन बोलते हैं। मृतप्राय निम्न-मध्यम का प्रतिनिधि और प्रतीक है ‘शमर’—समाज-भीरु, स्वप्निल, आदर्शात्मक एवं काल्पनिक महत्वाकांक्षी, किन्तु दबू और ऐसा दबू को कायरता की सीमा का स्पर्श कर ले। इसकी क्या संयुक्त हिन्दू-परिवार की दयनीयता के परिणाम में निश्चित होती है जिसके मरणशील हासोन्मुख संस्कार ध्वनि को आकुञ्चित कर रहे हैं। वस्तुतः अतीत का मोह, जिसे हम अत्यन्त भारतीय संस्कृति की संका देते रहे हैं, प्रेत और भूत बनकर मानवीय चेतना को कुण्ठित कर रहा है और अतीत-मोही पुनरावर्तनवादी इन्हीं आदर्श का महत्त्व देकर नई समस्याएँ खड़ी कर रहे हैं। इसमें प्रेतात्माएँ नहीं बल्कि जीविन प्रेत सोंग ले रहे हैं, वे निम्न-मध्यम के प्रेत हैं। नवीन मान्यता के उन्मेष के लिए इन वास्तविक प्रेतों से मुक्ति चाहिए, इन सांस्कृतिक भूतों से मुक्ति। लेखक इस मुक्ति के मसीहा के रूप में ‘प्रगतिशील मान्यता’ की अवतारणा करता है जो धर्ममुनिष्ठ मान्यतावाद ही है और कुछ नहीं। लेखक के इन विचारों से सहमत नहीं होना दूसरी चीज है, और आलोचक इस समाधान से सहमत भी नहीं है, किन्तु लेखक अपने विचारों के कारण अपराधी नहीं टहराया जा सकता। फिर भी इस पारथा में संशय नहीं कि अगली व्यवस्था की चिन्ता बिये बिना ही आच की स्थिति त्याग दे। इसे प्रगतिमूलक भी नहीं माना जा सकता। लेखक कुछ ऐसा मानता हुआ दीस पढ़ता है कि अभाव स्वयं अपनी पूर्ति का अन्वेषण कर लेगा, क्योंकि उसके प्रतिरूप शिरोध का कथन है : “...कुछ भी सही पहले एक

१. ‘भारती की फागट’, लेखक—‘किराक’ गोखपुरी, प्रकाशक—इलाहाबाद डॉ जर्नल प्रेस, इलाहाबाद। ‘बदली की रात’, लेखक—बैरागी, प्रकाशक—नीलाम प्रकाशन, प्रयाग।

अवस्था को तो छोड़िए अभी तो दूसरी में आ पाएंगे। साफ़ बान तो यह है कि अगली अवस्था चाहे जो हो, न तो इन परिवर्तन-प्रतिधियों द्वारा दी गई होगी, न कोई पुरानी होगी—बढ़ मिल-कूल नई होगी, मिल-कूल नई होगी।”

वस्तुतः ‘समर’ का अतीताग्रिध धूमिल आदर्शवाद शिरीष के ‘प्रगतिशील मानवतावाद’ के साथ खफ़ाता नहीं, उसे लेकर ने इतना कमजोर समझा कि प्रथम संघर्ष में ही चकनाचूर हो जाता है, अतः संस्कार सांसारिक बन्धन प्राप्त करने में अक्षम हो रह गए। ‘समर’ धूमिल आदर्श के सपनों को जीवन में उतार नहीं सगा, उसमें क्षमता का अभाव है और अपनी अक्षमता के लिए नारी को बन्धन मानने की मध्यमार्गीय धारणा से वह जन्मीभूत भी है। ‘समर’ के प्रेत का आत्म-विश्लेषण वस्तुतः लेखक द्वारा निम्न-मध्यमार्गीय समाज का विश्लेषण है : “मेरी भाग्यनामकता कभी भी मुझे निरलेखणात्मक दृष्टि से न देखने को मजबूर करती रही। मैं जानता था यह मुसीबत है, यह कीचड़ है, दलदल है, जो मुझे बाँधे हुए है।” न जाने कैसा एक आशात्मक सम्बन्ध था जो मुझे उससे बाँधे था—मैं सफ़फ़ाता, चीखता, चिल्लाता और त्रिदुरते पक्षी की तरह अपने आपमें मुँह छिपाकर पड़ रहता।” और प्रेतों का समवेन विश्लेषण है : “एक लम्बे अलें से, एक अनादि युग से हमें इन ऊँचों और समाधियों में बन्द कर दिया गया था—इन्हे हमारा शरीर बना दिया गया था—और यह सड़ा-गला शरीर हमें घोंटे हुए था, हमें दबोचे हुए था। हमारी निस्क्रिया बाहर नहीं आ पाती थी।”

‘प्रेत बोलते हैं’ मूल रूप में क्या है यद्यपि इसमें सिद्धान्तों की सघनता और समाधान का निर्देश है जो मौलिक नहीं, उनके प्रकाशन के माध्यम में नवीनता अरथ है। इस कथा में कथानक बन पाने की क्षमता भी है और गति की श्रिष्टता भी तथा प्रारम्भिक अशौ में कथा-रस का भी संयोग है। समाधान रूप प्रगतिशील मानवता, साम्यवादी समाज-दर्शन-मान है उससे भिन्न नहीं, क्योंकि ‘समर’ को यह मर्त्सना खाए जा रही थी कि उसके “जैसे हजारों प्राणी इस दलदल में जैसे गल रहे हैं, सड़ रहे हैं” और उसने “उन्हें जानने की कोशिश नहीं की। कभी उनका साथ प्राप्त करने को हाथ नहीं बढ़ाया।” सर्वहारा का उल्लेख नहीं करते हुए भी उनकी ओर से लेखक दावा पेश करता है : “समाज की अवस्था या व्यवस्था को बदलने की सनसे अधिक आवश्यकता, अधिक दबाव वाला हिस्सा ही महसूस करता है, जैसे मैंने बताया—क्योंकि वह त्रिकासणीय है।” प्रमा का प्रेत ठीक ही कहता है कि “अपनी इस जीवनी-शक्ति को मैंने सदैव ही मौन के बन्धनों में बाँधकर रखा” अतः शिक्षित होने पर भी प्रमा में प्रेरणा की स्फूर्ति बन सकने की क्षमता नहीं आ पाई। शिरीष समाज-शास्त्रीय दार्शनिक है—लेखक का मुख्य प्रयत्न, किन्तु अपनी ‘प्रगतिशील मानवता’ के धावजुद और कारण भी शिरीष मार्ग उपन्यास के मौलिक अंग नहीं बन पाए और लेखक के व्यक्तित्व और मन्ताव्य उनसे उल्लभ गए। उनके सम्पर्क में ‘समर’ का परिवर्तन केवल आकस्मिक ही नहीं बल्कि अमनोनेशनिक भी है। उपन्यास चरित्र-प्रधान नहीं बल्कि विचार प्रधान और समस्यामूलक है, अतः विविधता के दर्शन नहीं, साम्य और वैषम्य के आधार पर चारित्रिक स्पष्टता भी नहीं। पात्र व्यक्ति और ब्यवितत्वमूलक न होकर प्रतिनिधि, प्रतीक और ‘टाइप’ ही रह गए। लगता है कि अन्तिम पृष्ठों तक आते-आते लेखक अपना धैर्य खो बैठता है और इस हड़बड़ी में अपने

सारे सिद्धान्तों का भार शिरीय मार्ई के दुर्बल कन्धों पर ढाल कर सुन्तोप की सॉस लेता है। अतः शिरीय 'प्लेटफार्म-स्पीकर' बन जाता है, यद्यपि उसके श्रोताओं की संख्या अधिक कभी नहीं रही। इस कारण सैद्धान्तिक आग्रह आरोप बन गए, क्या के प्रन्तराल से उमरने वाले मार्मिक सत्य और जीवन्त स्फूर्ति जहाँ बन पाए और यहाँ पर कलात्मकता की क्षुण्णता है, अन्धथा लेखक के पास समस्याओं को उपस्थित करने की अपनी टेक्नीक है, उपमाओं में नवीनता और वैज्ञानिक स्वकार भी। उसमें व्यङ्ग्यपूर्ण हास्य भी है : "मैं लिखने-पढ़ने बैठा हूँ कि उस्ताद बन्नेखॉं हुमरी के गरम पानी से बह गारते कर रहे हैं कि मैं सिर्फ मैं झुंझलाकर भड्का जाता हूँ, मुझे खुद कै होते-होते रह जाती है। अब हालत मेरी यह हो गई कि मैं सोता तो आज़ाद काश्मीर या कराची से आते शमशाद के गीतों की गोद में और जागता तो गोआ और सीलीन से गूँजते लतामंगेशकर के स्वरों की प्रभाती में, भोजन की जगह मुकेश के गाने और लखत महमूद के टैड्डुए की सरकारी।"

केवल क्या रसामही को अनुपलब्धि का जो चोम हो, लेखक की भाषा और शैली में ताकती, सरसता और स्फूर्ति है यद्यपि आलोचक की आकांक्षा सदा जगती रही कि काश लेखक अपने को ध्याकरण और मुद्दाबरो के गड्ढों से बचा पाता, बच जाता। सिद्धान्त और विचार-पद्धति में नवीनता नहीं रहने पर भी लेखक में उद्बलित करने की शक्ति है और दौनवाद के नग्न प्रदर्शन द्वारा मुलम और सस्ती लोकप्रियता का मोह भी उसे नहीं, जैसा कि आज के अधिकांश हिन्दी-उपन्यासों में पाया जाता है। 'प्रेत बोलते हैं' की अनुपलब्धियों भी राजेन्द्र यादव के भावी विकास की सूचना को आकुञ्चित करती दोख पड़ती हैं।



अजितकुमार

व्यक्ति, परिवार और समाज

हिन्दी कहानी का प्रामाणिक अध्ययन प्रस्तुत करने वाले एक डॉक्टर की धारणा है कि "कहानियाँ अपने दृष्टिकोण और चरम परिणति में व्यस्पष्ट और रहस्यात्मक होती जा रही हैं।"^१ किन्तु इस बात से सब लोग सहमत न होंगे। यों आज के युग में किसी भी बात पर सब लोगों का एक मत हो सकता है—ऐसा निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता, लेकिन इस प्रश्न पर तो बिलकुल ही नहीं, क्योंकि हिन्दी-कहानी की यह प्रवृत्ति जैनेन्द्र, 'अज्ञेय' और बोशी के प्रथम चरण भी तथा उनका अनुसरण करने वाले अन्य लेखकों की है। इसका पूर्ण रूप है : प्रसाद तथा 'हृदयेश' वे कहानियाँ, जो भावना तथा कल्पना पर आधारित हैं। स्वयं जैनेन्द्र आदि की अपेक्षाकृत

१. 'प्रेत बोलते हैं', लेखक—श्री राजेन्द्र यादव, प्रकाशक—प्रगति प्रकाशन, दिल्ली।

२. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल : 'हिन्दी-कथा शिल्प में कथानक का हास'—'आलोचना' अंक ७।

अस्पष्ट और रहस्यात्मक कहानियों के मूल में वह विरोध था, जो इन लेखकों ने प्रेमचन्द-युग की इतिवृत्तात्मकता और सादगी के विरुद्ध किया। ऐसी कहानियों का बहुत कुछ कारण मनोविज्ञान की नई दृष्टि और सांकेतिकता तथा प्रतीकात्मकता की आवश्यकता का अनुभव भी था। अस्तु, यह बीच का दौर था, जब हिन्दी-कहानी नये पैटर्न खोजने में चलशील थी।

इसके लेखकों ने जैनेन्द्र, 'श्रेय' आदि के शिल्प, मनोविश्लेषण तथा रूढ़ि सांकेतिकता को ग्रहण करते हुए भी हिन्दी कहानी को अधिक स्पष्ट, सुरोच तथा सुगम बनाया है—इसका प्रमाण वे अग्रणी कहानियाँ हैं जो पत्र पत्रिकाओं में प्रकाशित हो रही हैं। (अपितु उपयुक्त कहानीकारों की परिवर्तित रचनाएँ भी हैं), साथ ही ये चार कहानी समूह भी हैं जो इस समय मेरे सम्मुख हैं।

'अपना राज : अपने आदमी' के लेखक रामकृष्ण उकौल छुट पिछले दस वर्षों से दूसरे नाम से 'चलतू किस्म' की रचनाएँ लिख रहे हैं। रामकृष्ण नाम से वे 'स्थायी महार' की रचनाएँ लिखते हैं। उनकी ईमानदारी के हम जायस हैं कि चलतू किस्म की रचनाएँ कितकर भी वे स्वीकार कर लेते हैं, परना ऐसे लेखकों की कमी नहीं है जो चलतू चीजें लिखते रहकर भी जीवन-भर इसी भ्रम में पड़े रहते हैं कि उन्होंने स्थायी साहित्य की रचना की है। इस नाते रामकृष्ण सागररूप कलाकार और सजग आत्म आलोचक हैं। उन्होंने 'सुन्दर की अपेक्षा सरय का सहारा अधिक' लिया है। 'आज के जीवन का सही प्राकार क्या करते हुए' यदि कहीं 'कटुता' आ गई है तो लेखक ने सर्वत्र उसे आने दिया है।

पुस्तक तथा लेखक के विषय में ये अच्छी अच्छी बातें पढ़कर जब हम कहानियों पढ़ना आरम्भ करते हैं तो बहुत सतोष नहीं होता। लेखक ने मोड़ी सी यह बात सुना दी है कि कहानी 'इतिहास' नहीं है, कुछ और भी है। बस, इसीलिए उतने हर कहानी में इतिहास को बताया है, दुहराया तिहराया है, और वह भी अकुशल दग से। इतिहास ही हो तो उतना न भी पत्ते, अकुशलना चल जाती है।

प्रस्तुत समूह की अधिकांश कहानियाँ कांग्रेस द्वारा प्रेरित त्रिपक्ष राष्ट्रीय आन्दोलनों की पृष्ठभूमि लेकर लिखी गई हैं। पहली कहानी 'अपना राज : अपने आदमी' दो मित्रों—राजू तथा दीनू—की कहानी है। पीछे मुड़कर पटनाआ को देखने वाली 'विद्रोहपेक्ष' शैली की उपयुक्त कहानी प्रलापात्मक भाषावेग के साथ प्रारम्भ होती है। कहानी में विस्मृत मन का सफल अवन है। वों टोंचा दुस्त है, लेकिन चोट ठीक जगह नहीं पड़ती। कुल मिलाकर गरीब दीनू के प्रति बहुत सहानुभूति उपजती हो, ऐसा भी नहीं है। मन्त्री रावेन्द्रनाथ का चरित्र पाटक के मन में असन्तोष तथा ग्लानि भरता है। उनके पक्ष में एक ही बात बही जा सकती है कि उन्होंने आयोय तथा अशिक्षित 'दीनू' को किसी उच्चदायि-वर्ण स्थान पर नौकरी नहीं दिलाई। किन्तु लेखक तो इसी बात को लेकर क्रुद्ध है। अतः आनोश तथा व्यर्थ यदि इस बात पर है कि 'अपना आदमी' होकर भी 'अपने राज' में रावेन्द्रनाथ ने दीनू को बढ़िया नौकरी नहीं दिलाई, तो सरासर गलत व्यर्थ है।

अन्य कहानियों में पाशों की यानी लेखक की स्मृति 'मिनेमा की रील' अथवा 'मेल ट्रेन' की गति से दीवती है। स्मृति की यह क्षिप्र गति ही रामकृष्ण की कहानियों में अस्तर व्यतिक्रम उत्पन्न कर देती है। कहानियाँ घटनाबद्ध हो जाती हैं, वक्तव्य और योजना पीछे छूट

जाती है। समग्र की पहली दूसरी तीसरी चौथी तथा अन्य कहानियों भी इसका शिकार हुई हैं। अत्यधिक घटनाओं के समावेश और क्या की परिधि के सीमित न रहने के कारण मूल संवेदना का सूत्र छूट छूट जाता है।

‘कहानी जिन वाक्यों से प्रारम्भ होती हो, उन्हींसे समाप्त भी हो, एक विशेष प्रकार की पूर्णता तथा समग्रता की ओर इशारा करने वाली यह एक आकर्षक विधि है। किन्तु प्रारम्भ के हेतु पृष्ठों को अन्त में भी वैसे का वैसे ही रख देना मौड़ी बात है। पहली कहानी में ऐसा ही हुआ है। इससे वे बाद के डेढ़ पृष्ठ पाठक के लिए बेमर हो जाते हैं, यह उन्हें पहले ही पट चुका है। इसी प्रकार, ‘रूप और मृत्यु’ की कहानी जिस घटना से प्रारम्भ होती है, उन्हीं से अन्त भी ख़तरा है—यह दिखाकर लेखक ने अच्छे शिल्प का परिचय दिया है, यद्यपि अच्छी अन्तर्दृष्टि का नहीं।

अन्तर्दृष्टि का अभाव इनमें से अधिकांश कहानियों की सबसे बड़ी दुर्बलता है और घटना बाहुल्य सबसे बड़ी विशेषता, सबलता निश्चय ही नहीं। इतिहास—चाहे वह पात्र के जीवन का हो अपना राष्ट्रीय आन्दोलन का—लेखक को प्रिय है। किन्तु यह इतिहास वर्णन प्रायः इतिहासात्मक, कृता और कल्पित वाला हो जाता है। यों वर्णन की सतही बहाव है, पर उसने श्री रामकृष्ण के हाथों पकड़कर अपना प्रभाव खो दिया है। थोड़े अधिक शिल्प-नैपुण्य के साथ ये कहानियाँ प्रथम श्रेणी की बन सकती थीं, अन्यथा कला के नितान्त प्रभाव में निम्न द्वितीय श्रेणी की रह गई हैं। प्रत्येक कहानी के अन्त में लेखक ने कोई-न-कोई ‘स्पर्श’ करने का यत्न किया है, किन्तु यह ‘स्पर्श’ अक्सर ऊपर ही-ऊपर निगल जाता है, छूता नहीं। ‘दौत’ और ‘सुनाव’ इस समग्र की सर्वश्रेष्ठ कहानियाँ हैं, पर दुर्भाग्यवश ‘सुनाव’ एक विदेशी कहानी थी हूँ व हूँ नकल है।

एक नियमित ढाँचे पर गढ़ी हुई कहानियों का समग्र होते हुए भी समग्र रूप से समान की विषमताओं, रुचियों, अन्यायों तथा दफोसलों पर यह पुस्तक एक गहरा और सशक्त प्रहार है।

इसके गिरावट ‘किन्दगी के अलुमव’ में भीमती नमिता लुम्बा जीवन की एक दूसरी ही झोंकी उपस्थित करती हैं। इन कहानियों के सवार में राजनीतिक दौर्घ्य नहीं हैं, सामाजिक अव्यवस्था के प्रति वैसा आक्रोश भी नहीं है, ‘धूसखोरी, चोरबाचारी, बनता की बेहाली, भूल-शोषण’ के हृदय विदारक चित्र भी नहीं हैं क्योंकि ये घर के भीतर की कहानियाँ हैं—परिवार और प्रेम की कहानियाँ हैं। साथ ही ये भीमती नमिता की कहानियाँ हैं इसलिए इनमें सर्वत्र एक नारी का दृष्टिकोण व्याप्त है। यह स्वामाविक है। नारी के मनोमार, उसके मनोविज्ञान तथा प्रतिक्रियाओं के भीतर भीमती लुम्बा की प्रत्यक्ष गति है—फर्स्ट हेरड। इसीलिए ये कहानियाँ सजीव तथा यथार्थ लगती हैं।

जीवन के सख्त हैं, जो अचानक प्रारम्भ होकर अचानक समाप्त हो जाते हैं। यही शैली भीमती नमिता की भी है। अन्याय उसकी कहानियाँ प्रारम्भ हो जाती हैं और परिणति भी सख्त रूप में हो पाती है। ‘धूर्य’ वे उसने के लिए ही हैं जिनका उन्हें ‘कहानियाँ’ बनाने के लिए आवश्यक है, अन्यथा जीवन उन कहानियों के पहले ही है और बाद भी। भीमती लुम्बा की भूमिका बाँधने की आवश्यकता नहीं पड़ती, क्योंकि जिस जीवन का अकत वे कर रही

हैं, वह सबको परिचित है। वे कथा में सीधा प्रवेश करती हैं।

संग्रह की प्रत्येक कहानी में शिल्प-विधान की एकरूपता दिखती है, फिर भी यह हमें उवाती नहीं, वरन् अपनी अकृत्रिमता तथा स्वाभाविकता के कारण मोह लेती है। कहानी की प्रथम पंक्ति ही पाठक का पुनः हल जाग्रत करती है—“यह सन्ध्या आखिर हो क्यों नहीं पा रही है? ओह! न्यायालय और अज! कहानी रोचक जान पड़ती है। नाम भी तो खूनी है।” आदि।

ऐसे ही सहज रूप में ये कहानियाँ समाप्त भी होती हैं। वहाँ ‘मातृहीना’ बालिका को पिता की झिड़की खाकर मलिन होते दिखाया है तो कहीं ‘जनवरी की एक रात’ में अकेले घर में डरी हुई पत्नी और रहन का मजाक उड़ाते हुए मदन को। इसी प्रकार के स्थलों पर ये कहानियाँ समाप्त हो जाती हैं और हम आनन्द के प्रसंग पर अकुण्ठित होकर हँसने लगते हैं तथा अन्याय अथवा अव्यवस्था की बात पक्कर व्यथित होते हैं।

इस संग्रह की कुछ कहानियाँ हैं जो केवल परिस्थिति को व्यक्त करती हैं। ‘प्रतिदान’ में एक युवती, यह जानकर कि उसका प्रेमी विवाहित है और केवल उसके प्रेम के कारण अपनी विवाहिता पत्नी से विमुख है, आत्महत्या कर लेती है। समस्या का सुलझाव स्पष्ट न होने के कारण यहाँ ‘वटना’ का वर्णन-मात्र हुआ है। दूसरे प्रकार की कहानियों में समस्या का विवरण और उसके प्रति असन्तोष का भाव मिलता है, जैसे ‘चिन्दगी का अनुभव’। इसमें एक टाइपिस्ट लड़की अपने अफसर की काम-वासना का शिकार होकर गर्भवती हो जाती है और अफसर दूसरी लड़की से विवाह करके विदेश जाने की योजनाएँ बनाते हैं। “ज जाने कितनी भोली लड़कियाँ इस दुस्तर के पैसे के बदले अपनी अनमोल हृज्जत खोकर उसीकी तरह रो रही होंगी।” लेकिन इसका हल आखिर क्या है? यह हल श्रीमती नमिता गुप्ता ‘अपराजिता’-जैसी कहानियों में देती हैं जहाँ समाज के बच्चों को तोड़कर प्रेमिका अपने प्रेमी के साथ विवाह कर सन्ने में सफल होती है।

साहित्यिक दृष्टि से महत्वपूर्ण न होने पर भी ‘सरिता’ और ‘धर्मयुग’ के दंग की ये पारिवारिक कहानियाँ सामान्य पाठकों को पसन्द आयेंगी, इसकी आशा की जा सकती है।

‘संघर्ष के बाद’ में श्री विष्णु प्रभाकर ने ‘मेरी कैफियत’ के अन्तर्गत इतना कुछ कह दिया है कि इस संग्रह की कहानियों के सम्बन्ध में कुछ अधिक जानना-कहना शेष नहीं रहता। विष्णु प्रभाकर पढ़ाने सेल्फ हैं, फिज्जले चीस कर्षे से तो लगातार लिख रहे हैं। उनकी कहानियाँ इस बीच पुरस्कृत और सम्मानित भी हुई हैं। जैसा उन्होंने स्वयं स्वीकार किया है—प्रारम्भ में उन पर आर्यसमाज का प्रभाव रहा है और आज भी जैसे वह प्रभाव छूटा नहीं है तभी तो एक विशेष प्रकार की आदर्शवादिता का मोह उन्हें बाँधे हुए है। वे उन कहानीकारों में नहीं हैं, जो समाज के समूचे खोलले ढाँचे का पर्दाफाश करके रख देते हैं और कहते हैं—देखो, यह तुम हो! तुम कितने धृष्ट हो!

इसके विपरीत, विष्णु प्रभाकर का दंग दूसरा है। समस्या का विश्लेषण तथा प्रस्तावना वे पहले ही दंग से करते हैं। स्थिति की मथंकरता को दिखाने में वे किसी से कम नहीं हैं, किन्तु उसे प्रायः एक ऐसा मोड़ दे देते हैं कि वह सारी विषमता एक मनोहर स्वप्न में परिणत हो जाती है। विष्णु प्रभाकर निर्मम नहीं हो पाते, उनमें एक विपिन्न-सी नैतिक सहायभूति है और

नैतिक सद्भावभूति को एक लेखक ने अशक्य रुचि कहा है। अशक्य वह न भी हो, रुचि तो है ही। जो भी हो, इस संग्रह की बहुत सी कहानियों की पढ़ने पर पाठक के मन में अन्याय के विरोध में आराजक बुलन्द करने की प्रवृत्ति नहीं उठती। पाठक भी पात्रों के साथ-साथ विस्वास करने लगता है कि 'सुधार तो होगा ही' और प्रायः तो भ्रमवश यह भी सोचने लगता है कि 'परिस्थिति तो सुधार चुकी है, अब ठाँके लिए चिन्तित होने की क्या आवश्यकता?' लेखक द्वारा प्रस्तुत आदर्श, यथार्थ-जैसा दिखाकर हमें सुलावा देना, दे सकता है—और वह बात ठीक नहीं है।

'स्वप्नमयी' में प्रसिद्ध कहानीकार अन्वित की कहान अमला माई की दो पत्र भेजती है। वह स्वयं कहानी-लेखिका बनना चाहती है, इसलिए लिखती है—“कभी-कभी तो मैं आपकी कहानी सामने रख लेती हूँ। आपका प्लोट तो नहीं घुराती पर शैली जरूर घुराती हूँ।” पढ़कर लगता है कि स्वयं लेखक यह पत्र लिख रहा है, क्योंकि प्रारम्भ के विष्णु प्रमाकर पर प्रेमचन्द और शरत्-जैसे लेखकों का प्रभाव बिलकुल स्पष्ट है। '३४' की लिखी कहानी 'रुनेह', शरच्चन्द्र की 'मैमली बहन' से बुरी तरह प्रभावित है और '३६' की 'संघर्ष के बाद' तो 'निन्दो या लल्ला' का छायातुवाद भर लगती है। 'जीवन-दीप', 'ग्रहस्थी', 'दूसरा बर' आदि कहानियाँ मौलिक होते हुए भी प्रेमचन्द-प्रसाद की याद दिलाती हैं। इसी प्रकार 'पतिव्रता' शीर्षक कहानी एक विदेशी कहानी का उत्कृष्ट भारतीयकरण श्राव्य होती है।

'अमाव' प्रस्तुत संग्रह की सर्वश्रेष्ठ कहानियों में है। मनोविज्ञान के भीतर इस कहानी की इतनी गहरी पैठ है कि सद्दा इसकी मौलिकता पर शिंवास नहीं होता। ऐसी लॉवे में दली यद्दानी लिए पाने के लिए विष्णु प्रमाकर बघाई के पात्र हैं। फिर भी कहानी के अन्त में प्रोफेसर के चरित्र को दिये गए मोह से हम सहमत नहीं हैं। आदर्श होते हुए भी वह अत्यन्तवाधिक है। सच तो यह है कि लेखक की अधिकांश कहानियाँ एक ही जगह टूटती जान पड़ती हैं। वह जगह है—आस्थावादिता, उद्देश्यवादिता, आदर्शवादिता। आस्था आवश्यक है, वाद का आग्रह अनावश्यक। इस आग्रह के बरोबर होकर ही विष्णु की कुशल लेखनी भी कहानियों को देते स्थल पर परिणति देती है वहाँ अन्त—विशिष्ट, अलग और ऊपर से थोड़ा हुआ जान पड़ता है।

यों विष्णु प्रमाकर का अपना स्व उन कहानियों में सबसे अधिक उमरा है जो उन्होंने पञ्चाव के जीवन को या साम्प्रदायिक दंगों की लेकर लिखी हैं। वह सब लेखक का 'आँखों देखा'-जैसा है। दंगों पर लिखी गई 'मैं जिन्दा रहूँगा', 'मार्ग में', 'लॉगे वाला' आदि कहानियाँ हृदय-द्रावक हैं। विष्णु प्रमाकर जीवन के गहरे, अनुभूतिपूर्ण और आवेगवात्मक पलों को बड़ी सफलता से पकड़ लेते हैं और कहानी के निदान में मजी प्रहार निमाते हैं। अक्सर ये 'मूड्स' इतने सूक्ष्म और सवेदनपूर्ण होते हैं कि कविता के 'मूड्स' जान पड़ते हैं। उदाहरण के लिए 'अग्रम-अग्रार्ह' को लें। अपने मूल रूप में इस कहानी का भाव भी एक कठक कविता का माद है जिसने अपने रंग रूप आकार के कारण एक सफल कहानी का रूप धारण किया है।

'स्वप्नमयी' में ही अमला लिखती है : “जीतने के लिए प्रयत्न करना ही सबसे बड़ी सफलता है। तब मैं फिर उत्साह से भरकर पन्ने रँगने लगती हूँ। पन्ने रँग रँगकर ही तो साज आप एक महान् कथाकार बन गए हैं। मैं भी बनूँगी।” विष्णु प्रमाकर ने भी जीतने के लिए ही पिछले बीस वर्षों से निरन्तर प्रयत्न किया है। पुष्पने प्रमात्रों की हटाया है और कला

तथा शिल्प में परिष्कार लाए हैं। आज वे जीत भी गए हैं और यही कारण है कि प्रस्तुत संग्रह में सम्मिलित १६५०-१३ ने नीचे लिखी गई—‘शूद्रस्थो’, ‘जन का कैमला’, ‘सम्बन्ध’ और ‘दायन’ आदि—उनकी ऐसी कहानियाँ हैं जिन पर बोर्ड भी ग्राह्य गौरवान्वित हो सकता है।

श्री कमल जोशी के संग्रह ‘चार के चार’ की कहानियाँ सब एक ही श्रृंखला हैं। स्तर में विशेष अंतर नहीं मिलता। सभी कलम से वे निपटी गई हैं, इसीलिए यदि कहीं ऐसा जान भी पड़ता है कि कहानी बन नहीं पा रही है तो यह संभव अन्ततः भ्रम ही सिद्ध होता है। कहानी कैसी भी क्यों न हो, अन्त में कमल जोशी उगे संमाल ही लेते हैं। इससे शक्य होता है कि दृष्टि उन्होंने कहानीवार की पाई है।

बिना भूमिका के कहानी में सीधा प्रवेश—यही कमल जोशी की शैली है। कथा का सूत्र बीच में से पकड़कर ही वे प्रारम्भ कर देते हैं और कुछ इस तरह बढ़ते हैं कि पहले की कथा दुहराने की आवश्यकता नहीं पड़ती। इसीलिए इन कहानियों में उत्तर-पठना की बाबर पूर्व-घटना का परिचय देने की विधि बिल्कुल छोड़ दी गई है। कई कहानियाँ, भूत तथा भविष्य-काल की विश्वाशों में लिखी होने पर भी, प्रत्यक्ष वर्तमान में घटती हैं। सम्पूर्ण इतिवृत्त को न लेकर वे अपने आकार में उतनी ही घटना लेती हैं जितनी कथा-मात्र के लिए आवश्यक है। इनके प्रारम्भ में देखिए :

“सिगरेट समाप्त कर सलीश थॉकिस जाने के लिए तैयार होगा।” १

“हजारीलाल ने आत्म हत्या कर ली।” ११

“काफ़ी लोख सल्लाख के बाद अब मैंने एक नया पाक ढूँढ़ लिया है।” १२ आदि

‘कहैया की मौँ’ शीर्षक कहानी नारी मनोविज्ञान के रोचक पहलुओं पर प्रकाश डालती है। कहैया की मौँ जैसी दिनियाँ पराधीन रहना पसन्द नहीं करती, घर बसाने की कल्पना उन्हें असह्य है, बाजार औरतों का जीवन ही उनका जीवन है—सच है। लेकिन हर सहारे को दुहराने के प्रयास में एक पागल व्यक्ति के प्रति कठणा से भरकर—स्वयं उसे सहारा देकर—अन्ततः खुद उस पर मन, प्रण से आश्रित हो जाना—नारी का स्वभाव ही कुछ ऐसा विचित्र है। इससे मिलते जुलते वातावरण का अकल कम्मे वाली दूसरी कहानी ‘चार के चार’ है। ‘चार के चार’ एक पुरानी बात को नये परिघेरा में प्रस्तुत करती है। भिखारियों के ऐसे सहकार जीवन यापन की सुनिधा के लिए आम तौर पर बन जाते हैं जहाँ एक माँगता कमाता है, दूसरा खाना बनाता है। इस कहानी का पुरानापन समस्त प्रेम कहानियों का ही पुरानापन है। अतुराग, अवैध सम्बन्ध, प्रतिहिंसा—पारी बातें हमारी जानी-पहचानी हैं, पर ‘वेम्पू’ बिल्कुल नया है, और इसीलिए कहानी के अन्तिम वाक्य हमारे जानों में देर तक गुँबजे रहते हैं। लोंगड़े भिखारी के साथ सम्बन्ध स्थापित हो जाने के कारण कपासी गर्भवती हो जाती है। इस सूचना को पाने पर उसके अन्य दोनों साथी लोंगड़े को मार-पीटकर मगा देते हैं। लोंगड़े के चले जाने के बाद—

“निर्विकार पथर की तरह कपासी बैठी रही। कुछ घण्टा कटा। काने ने एक बार रसिकता की कोशिश की—‘सैर, हमारे दुख में चार थे, चार जने फिर हो जायेंगे, हा, हा

१. स्वप्न के आस्ति में।

२. लाश।

३. कामरेड।

हा ' ' लूले की फटकार सुनकर वह धुप हो गया ।"

रसिकता एवं परिहास की इस रूचि का परिचय पाकर हम स्तब्ध रह जाते हैं ।

कमल जोशी की अधिकांश कहानियाँ 'चरित्रों' पर आधारित हैं । ये चरित्र मूलतः व्यक्ति के चरित्र हैं जो कहीं-कहीं अपने वर्ग के चरित्र का भी परिचय देते हैं । उनके पात्रों की प्रकृति तथा स्वभाव सामान्य से कुछ अधिक गिशिष्ट है । उनमें परिवर्तन भी होते हैं । कमल जोशी की कला की सफलता का रहस्य यही है कि इस चरित्र परिवर्तन का आधार वे गहरी मनो-वैज्ञानिकता को घनाते हैं और यही वे हिन्दी के पहले खेरे के कहानीकारों से भिन्न हैं । वे 'चरित्र चित्रण' के आधारों की पूर्ण व्याख्या तथा विश्लेषण करते हैं । इन्सान को सतही तौर पर पेश करने वाली 'हृदय परिवर्तनवादी' कलाकारिता से जोशी की कला भिन्न है ।

इस प्रकार कहानी की घटनाओं को भी इन्होंने कुशलता के साथ क्रमबद्ध किया है । इसीलिए उनकी कहानियाँ पूर्ण निर्धारित क्रम के अनुसार परिचालित होती नहीं जान पड़ती । एक घटना से दूसरी घटना और एक क्रिया से दूसरी प्रतिक्रिया विकसित होती मिलती है ।

कहानियों में टोप खोजना आवश्यक नहीं है । बहुत सी दृष्टियों से कमल जोशी की कहानियाँ निर्गोप हैं, पर एक बात अवश्य है कि आदमी के बहुत अच्छे स्वभाव का, बहुत स्वस्थ मनोविज्ञान का अथवा बहुत अनुकरणीय चरित्र का अंकन ये कहानियाँ नहीं करती । इसके विपक्ष इन कहानियों के पात्र अधिकांशतः विद्वत्, धनी, कुटुम्ब तथा बहुमूल्य द्रव्य के लोग हैं । अस्तु, मानव चरित्र के जिस पहलू पर विष्णु प्रमादकर आवश्यकता से अधिक बल देते जान पड़ते हैं, उसका अमान इन कहानियों में खलता है । मानव के प्रति सही दृष्टिकोण कदाचित् इन दोनों के बीच कहीं है ।

इन पुस्तकों में समग्रहीत कहानियाँ एक विस्तृत जीवन-भूमि का परिचय देती हैं । इन सभी लेखकों ने अपना अपना दम विकसित कर लिया है । यदि इन पुस्तकों में उनकी प्रतिनिधि कहानियाँ संग्रहीत हैं (वो शायद हैं) तो हम पाते हैं कि इन लेखकों को जो कुछ भी कहानी के माध्यम से कहना है—वह सब धीरे-धीरे उनके हृत्पुत्र निरिचन और स्पष्ट होता गया है । कुल मिलाकर अपनी कहानियों में यदि विष्णु प्रमादकर एक मातृक और आदर्शवादी स्वप्नद्रष्टा हैं तो रामकृष्ण अन्यायी तथा अशम शासन के प्रति विद्रोह करने वाले एक सैनिक । कमल जोशी यदि विभिन्न चरित्रों तथा परिस्थितियों के कुशल-निर्गम चित्रकार हैं तो नमिता लुम्बा प्रेम तथा परिवार की मजुर तिक अनुभूतियों की कथा-रत्न में पिरोती हैं ।

अस्तु, इसमें संदेह नहीं कि इन समग्र में हिन्दी की प्रतिनिधि कहानियाँ हैं । सेक्स, प्रेम, परिवार, राजनीति, लुब्धा, साम्प्रदायिकता, व्यक्ति, समाज, सार्वदेशिकता और तत्कालीनता—सभी का 'दर्शन-निर्दर्शन' इनमें मिलता है । इस दृष्टि से ये किन्हीं भी साहित्य की प्रतिनिधि कहानियाँ हैं । उत्कर्ष अथर्व को देखें तो कलात्मक प्रतिभा और शिल्प नैपुण्य कमल जोशी में सबसे अधिक है, रामकृष्ण में यह सबसे कम पर आग तथा विद्रोह सबसे अधिक । अन्तर्दृष्टि विष्णु प्रमादकर में उच्चकोटि की है और मनमोहकता श्रीमती नमिता लुम्बा में बहुत-कुछ ।

इस सबसे बढ़कर उपयुक्त लेखकों की विशेषता यह है कि उन्होंने कहानियाँ किसी विशेष वर्ग के लिए नहीं लिखीं । इनके अभिप्रेत पाठक सच्चे हिन्दुस्तान की जनता में फैले हैं । ये कहानियाँ अग्रम, दुर्गोच तथा अस्पष्ट नहीं हैं । मनोविज्ञान, प्रतीक पद्धति, सांकेतिकता आदि

विधियों को अपनाकर भी इनमें 'निश्चित इतिवृत्त तथा स्पष्ट सहानुभूति का हास' नहीं हुआ है। ये तब इनमें प्रचुरता के साथ हैं और इसलिए इस भय का कारण नहीं है कि ये तथा इनकी सी आजकल की असंख्य कहानियाँ पाठकों की समझ में नहीं आ रही हैं।*



गंगाप्रसाद मिश्र

चाँद-सूरज के वीरन

'चाँद-सूरज के वीरन' श्री देवेन्द्र सत्यापी के आत्म कथा का प्रथम भाग है। श्री देवेन्द्र सत्यापी को किशोरावस्था से ही लोक-गीतों के भाव माधुर्य ने मोह लिया था और लोक गीतों के इस आकर्षण ने ही उन्हें एक परिवार और एक ग्राम की सीमाओं में बँधकर न रहने दिया। उनके इस आकर्षण की विशेषता यह थी कि उन्हें किसी एक ही बोली के गीतों का आकर्षण न मोहित करता था, जहाँ पंजाबी के गीत उन्हें अच्छे लगते थे वहीं अपने स्कूल के चपरासी बशी के पूर्वी और अपने सहापाठी बजीरखान के लाउई के गीत भी। गीतों के इस व्यापक आकर्षण ने सत्यापी के पैरों में वह चक्कर उत्पन्न किया जिसके विषय में गाँव के ज्योतिषी ने पहले ही आशंका प्रकट कर दी थी।

पुस्तक का नाम 'चाँद सूरज के वीरन' जैसा रोमांचक है वैसा ही सार्थक भी। चाँद और सूरज नित्य-प्रति पृथ्वी की परिभ्रमा करते-करते कभी नहीं मिलते, वैसी ही प्रकृति तो देवेन्द्र सत्यापी ने भी पाई है।

प्रस्तुत पुस्तक में श्री देवेन्द्र सत्यापी के बचपन से लेकर युवावस्था के पदार्पण तक का चित्र है। लेखक ने उन सब प्रभावों को बड़ी सुन्दरता से संवार है, जो उसके व्यक्तित्व को बनाने में सहायक हुए हैं। अपने परिवार और ग्राम भटौड का बड़ा ही स्वभाविक चित्र उसने खींचा है। जिन व्यक्तियों ने उसके जीवन को अधिक प्रभावित किया है उनमें मौसी भागवन्ती, मामी धनदेवी, माँ, माजी, ताई पगी, फलू, बाबा और उठका सहापाठी तथा मित्र आशाविह हैं। इन सबके स्नेह से देव का व्यक्तित्व जिस प्रकार भालन की पुतली की भाँति कोमल, भावुक और सरस बनता है, उस पूरे कार्य-कलाप के शब्द चित्र देने में लेखक को बड़ी सफलता प्राप्त हुई है। इस आत्म कथा की सबसे लम्बा एक बात यह है कि गाँव और ग्राम के बालकों में एक सबसे बड़ा अन्तर यह होता है कि किराये के मकानों में रहने वाले, आज यहाँ कल

१. 'हिन्दी कथाशिल्प में कथानक का हास'—'आलोचना' अंक ७।

२. 'थपना राज : अपने आदमी', लेखक—रामकृष्ण, प्रकाशक—श्रुता प्रकाशन, पोस्ट बाक्स १२, लखनऊ।

'जिन्दगी के अनुभव', लेखिका—नमिता लुम्बा, प्रकाशक—सेण्ट्रल बुक डिपो, इलाहाबाद।

'संघर्ष के बाद', लेखक—विष्णु प्रभाकर, प्रकाशक—भारतीय ज्ञानपीठ, काशी।

'चार के चार', लेखक—कमल जोशी, प्रकाशक—शुभा प्रकाशन, २६ कल्याणटर्स (वेस्ट) जमशेदपुर।

वहाँ स्थानान्तरित हो आने वाले परिवारों में पलने वाले बच्चों का प्रकृति से उठना नैसर्गिक नहीं स्थानित हो सकता जितना ग्रामीण बच्चों का, जो घर की गाय, भैंसों, बैलों और बकरियों से ही एक अविच्छिन्न सम्बन्ध नहीं पाते बल्कि जिन्हें घर के सामने के पीपल और बरगद पुरानी कहानियाँ सुनाते प्रतीत होते हैं और खेत के नन्हे-नन्हे पौधों की पत्तियों जीवन का नया संदेश देती प्रतीत होती हैं। बचपन से ही देश के स्वभाव में एक स्वच्छन्दता है, व्यर्थ के बन्धनों के प्रति उसके मन में एक प्रकार का आक्रोश और विद्रोह है। भय से कोई काम उससे नहीं करवाया जा सकता, मेरणा और आदर्श उसके चाहे को करवा लें। गीत, लोक गीत, ग्राम गीतों की, चाहे वह किसी प्रदेश या बोली के हों, भाव सुकुमारता तथा आहम्परहीनता जैसे बचपन से ही उसका जीवन-संगीत बन गई थी। उसके सड़पाठी आत्मविश्वास ने उसके इस शौक को और खराद चढाई, राधाश्याम ने भी इसमें सहायता दी और नागरिकता के कायल लोगों का यह कथन कि जो बात उर्दू की शायरी में है वह गँवारू गीतों में कहाँ आ सकती है उसके मन को न झिगा सका। लोक गीतों के प्रति प्रेम उसके मन में गहरे से गहरा उत्तरता चला गया और एक दिन उसने अपना यह रग दिखलाया कि उर्दू के चक्कर में वह अपने परिवार और माता पिता को छोड़कर निरवलम्ब चल दिया। ग्राम-गीतों के इस प्रेम की तुलना किसी सवारी प्रेम या लगन से न करके किसी आस्तिक के अपने इष्टदेव के प्रति प्रेम से ही की जा सकती है। 'चाँद-सूरज के बीरन' की पक्कर यह पूर्णतया स्पष्ट हो जाता है कि लोक गीत ही देवेन्द्र सत्याधी का जीवन है, यदि हमें उनके जीवन से निकाल दिया जाय तो जैसे जीवन का सार ही निष्काश जाय।

देवेन्द्र सत्याधी अपनी आत्म कथा से स्पष्ट ही आदर्शवादी दिखलाई देते हैं। इस आत्म-कथा में यदि मुझे कोई कमी दिखलाई दी तो वह मानसिक दुर्बलताओं के चित्रण की कमी—आत्मघात वाली घटना ही एक दिखलाई दी।

'चाँद सूरज के बीरन' में कहाँ-यहाँ बड़े ही हृदयग्राही और मार्मिक गीत लेखक ने दिये हैं, जिनके मावों की सुकुमारता, आहम्परहीनता, विचारों का अछूतापन तथा कैमार्थ्य मन को विद्वद्वर देता है। कुछ उदाहरण देने का लोभ मैं संवरण नहीं कर सकता। पंजाबी और उनका आशय देने के बदले केवल आशय ही दिये देता हूँ :

“कर्म इन्तजार करती है, जैसे माताएँ बेटों का इन्तजार करती हैं।”

धम और मौ की यह तुलना निश्चय ही अद्भुत है।

“ओ चाँद, तेरी और मेरी चाँदनी, ओ तारे, तेरी और मेरी धमक, ओ री ओ ! चाँद रोटियों पका रहा है, तारा रसोई घर रहा है, ओ री ओ ! चाँद की पकाई हुई रोटियाँ मैंने खा लीं, तारे की रोटियों में से भी दो हो बची रह गईं, ओ री ओ ! सास ने मुझसे कहा, ‘घो में मैदा गूँधो !’ ओ री ओ ! घो में मैदा कम बचा, सास मुझे गालियाँ दे रही है, ओ री ओ ! ओ सास, मुझे गालियाँ मत दे, यहाँ हमारा कौन सुनेगा, ओ री ओ ! महलों के नीचे सदा है मेरा बाप, तुम्हारी गालियाँ सुन-सुनकर उसकी आँखों में आँसू भर जाते हैं, ओ री ओ ! न रो चातुल, न रो, बेटियों के हुल्ल बहल ज़रे होते हैं, ओ री ओ ! चाचे का बेटा भाई जगता है, वह भरे पास से मुजर गया। मेरा अपना बीरन होता वो नदियों को पीरता हुआ मुझे आ मिलता। ओ री ओ !”

इस गीत की मार्मिकता की जितनी प्रशंसा की जाय थोड़ी है, बात चाहे फ़ितनी ही

पुरानी हो परन्तु हृदय को झकझोर देती है।

ये वह कोमल गीत हैं जो देवेन्द्र सत्यार्थी को जैसे घुड़ी में ही मिल गए थे, इन्होंने उनके जीवन को बनाया, सँवारा और प्रेरणा दी है। इन्हें जाने बिना देव के व्यक्तित्व के विकास को नहीं समझा जा सकता।

देवेन्द्र सत्यार्थी की गद्य-शैली बड़ी स्वाभाविक, शब्दाडम्बरहीन, पर सशक्त है। भावों को प्रकट करने की प्रचुर समझा उसमें है। दृश्यों का चित्रण करने में और कल्पना की केंची उड़ानें भरने में इसमें सत्यार्थी के कवि के दर्शन होते हैं, पर उनकी काव्य-भक्तता न तो उनकी शैली को शोभित ही बनाती है न गद्य-काव्य के भिन्न ही पहुँचा देती है; जैसा अक्सर कवियों के गद्य में हो जाता है।

मुझे यह पूर्ण विश्वास है कि देवेन्द्र सत्यार्थी की इस आत्म-कथा के प्रथम भाग का हिन्दी जगत में खूब ही स्वागत होगा और पाठक आगामी तीन भागों की बड़ी उत्सुकता से प्रतीक्षा करेंगे, जो निश्चय ही अधिक रोचक होंगे, क्योंकि उनमें सत्यार्थी की के पर्यटन की कथा होगी।^१



ति० शेषाद्रि

भारतीय साहित्य का परिचय (तमिल)

इस पुस्तक का गेट-अप, छपाई आदि सुन्दर है। छपाई की भूलें नहीं के बराबर हैं; और जो दो-चार-भूलें यत्र-तत्र दिखाई देती हैं वे भी शायद तमिषु के अक्षरों की अनभिज्ञता के कारण हुई हैं। उदाहरण के लिए अधिरेक्षुतु* शब्द को लें, लु की बगल लु या पु होना चाहिए। 'कुरिगि-वक्ली'* शब्द अवश्य गलत छपा है।

तमिषु की एक विशेष ध्वनि ष है उसका संकेत सर्वत्र एक समान नहीं किया गया है। यह बात अवश्य खटकती है। मेरी राय में इस ध्वनि का 'ष' के नीचे बिन्दी लगाकर संकेत देना उचित होगा, क्योंकि यह ध्वनि 'ल' या ल की अपेक्षा ष के अधिक समीप है। इस पुस्तक में इस अक्षर के लिए कहीं ल का व्यवहार हुआ है तो कहीं ल का, यह अवश्य भ्रम में डाल सकता है।

तमिषु की और एक विशिष्ट ध्वनि है जिसका र के नीचे बिन्दी देकर संकेत किया जा सकता है। वह ध्वनि आर. रि. रु* या आरु-रुप्पदे में पाई जाती है।

अगर लेखक शुरू में इन ध्वनियों का परिचय दे देते और पुस्तक में सर्वत्र उसके अनुकूल सावधानी दिखाते तो अच्छा होता।

१. 'चौद सूरज के बीरन', लेखक—देवेन्द्र सत्यार्थी, प्रकाशक—एशिया प्रकाशन, नई दिल्ली।

२. पृष्ठ १६।

३. पृष्ठ २१।

४. पृष्ठ १७।

तमिल भाषा और साहित्य के परिचयात्मक ज्ञान की दृष्टि से यह पुस्तक पर्याप्त ही नहीं, बल्कि सुविधिपूर्ण तथा सुन्दर है। लेखक तमिल-भाषी हैं और दिल्ली में रहते हैं अतः इस काम के लिए बिलकुल उपयुक्त व्यक्ति हैं। तमिल-साहित्य के विशाल ज्ञान का इतना अच्छा तथा सुन्दर परिचय देना अमूल्य कठिन काम है, पर लेखक ने अपना उत्तरदायित्व खूब निवाहा है। एतदर्थ वे बधाई के पात्र हैं।

फिर भी जो तमिल और तमिषु साहित्य के ज्ञाता हैं वे एक बार पुस्तक पढ़कर यही समझेंगे कि लेखक ने ऊपर ऊपर की सुनी या पढ़ी बातों का आधार लेकर यह पुस्तक तैयार की है।

इसके कुछ उदाहरण इस प्रकार हैं—

(१) कवि-परिपद^१ का जो नाम इस पुस्तक में आया है उसका तमिषु मूल 'पुलवर-सप्त' है। 'पुलवर' कवि का समानार्थी नहीं है, यद्यपि कवि पुलवर भी हो सकता है, अतः 'पुलवर' को परिपद के अर्थ में अनूदित करना अधिक युक्त होगा।

(२) इसी प्रकार 'आररिकुचिर' को छः बुद्धि वाले कहकर समझाने का प्रयास किया गया है। पता नहीं, हिन्दी-भाषा भाषी उसे ठीक तरह से समझ सकेंगे? पाँच इन्द्रिय-ज्ञान के अतिरिक्त विवेकयुक्त मनुष्य को 'आररिकुचिर' कहा जाता है। मेरी सम्मति में इस बात को समझाकर कहना आवश्यक था।

(३) 'आपवार'^२ का अर्थ 'रक्षक' दिया गया है। लेकिन तमिल में 'आपवार' शब्द भी है और एक 'आलवार' शब्द भी है। 'आलवार' का अर्थ रक्षक है और 'आपवार' का अर्थ है 'जो डूबे रहते हैं'। वे सदा भगवद्गुणार्णव में डूबे या मग्न रहते थे, अतः उनकी उपाधि आपवार पड़ी।

अब कुछ ऐसे उदाहरण भी हैं, जिनमें पद्यों के अर्थ करने में अज्ञावधानी भरती गई है, जिससे उनका अर्थ गौरव घट गया है या भाव विपरीत हो गया है अथवा समझने में भ्रम हो सकता है—

(१) 'विशालकाय हाथी जब जलाशय में पड़ा रहता है'^३ आदि का मूल इस प्रकार है—

इक्कुर माक्कळ वेणु गोडु कप्पा अलिन

नीतुरै पडियु वेरु गलिरु पोल्—

इसमें 'वेणुगोडु कप्पाअलिन' का अर्थ है 'सफेद दोंत साफ करें, इस उद्देश्य से' लेखक के अर्थ से ऐसा लगता है मानो हाथी पहले ही पानी में हो, बालक नटपटपन कर रहे हों और हाथी उसे सह रहा हो। असल बात यह है कि हाथी सफेद दोंतों का मेल दूर करना चाहता है। इसी कारण वह जलाशय में पड़ा रहता है। अगर यहाँ अर्थ 'जलाशय' का विद्वानों की सगति से, 'बालक' का परिपद कवि से और 'साफ करने' का सतुपदेश देने से समझा जायगा तो इस पद्य का अर्थ गौरव तथा सौन्दर्य नष्ट हो जायगा।

(२) 'पारि'^४ सम्बन्धी पद्य का भावार्थ साफ नहीं हुआ है।

१. पृष्ठ १४।

२. पृष्ठ २६।

३. पृष्ठ २८।

४. पृष्ठ ३०।

(३) 'तिरुक्कुरल' के सम्बन्ध में लिखा गया है। 'तिरुक्कुरल' से काफ़ी भावार्थ भी दिये गए हैं। लेकिन यह पता नहीं लगता कि लेखक ने निश्चित पद्यों को लेकर, उनके अनुवाद दिये हैं या सभी प्रथम के अध्ययन से निष्कर्ष निकालकर भावार्थ प्रस्तुत किया है। अगर अनुवाद ही हों, तो पद्य-संख्या देने से यह भ्रम दूर हो जाता।

एक वाक्य है : 'स्त्री से महान् और कौन है यदि वह शील रूपी सुदृढ़ शक्ति से युक्त हो तो ...'

अगर यह व्याख्या लेखक की अपनी शैली में है तो कहना पड़ेगा कि मान में गम्भीरता नहीं है, और 'तिरुक्कुरल' के अर्थ-गौरव को स्पष्ट नहीं करती है। अगर किसी पद्य का अनुवाद है तो अनुवाद अलदी में असावधानी से किया गया है।

शायद यह इस कुरळ का अनुवाद है :

वेण्णिरु वेरन्दक्क, पाकुळ करप्पेनुव

तिण्णैयुध्दाट्प्पे रिन्

[जो सतीस की दृढ़ता रखने वाली हो ऐसी स्त्री से बढ़कर श्रेष्ठ सम्पत्ति क्या है—कुछ नहीं है।]

(४) इसी तरह 'रुटना'-सम्बन्धी जो नमक वाली उपमा दी गई है उसके लिए 'कुरळ' में आधार नहीं मिलता।

विषय के ज्ञान के सम्बन्ध में भी कुछ भ्रम के उदाहरण हैं—

(१) कहा गया है कि 'शिलप्पधिकारम्' नाटकीय शैली में रचित सर्वोच्च-मुन्दर काव्य है। तमिल के साहित्यज्ञ जानते हैं कि यह ठीक नहीं है।

(२) आयडाल के बारे में बात करने वाला कोई 'तिरुप्पावर्द' का नाम तक लेना भूल जाय, यह समझना कठिन है। यह किसी भी तमिल देशप्रासी के मन में एक खीझ पैदा करेगा। शायद लेखक को पता नहीं है कि 'तिरुप्पावर्द' 'नान्चियार तिरुमोयि' के अन्तर्गत नहीं आया है यद्यपि तिरुमोयि का अर्थ 'श्रीसुवित्तयों' है। 'पावै वन' 'काम वत' से अधिक प्रसिद्ध है और 'तिरुप्पावर्द' का ही अधिक महत्त्व है।

(३) लेखक ने भारतीदासन् की प्रशंसा लूब की है। एक कलाकार के रूप में इनको हतनी-प्रशंसा मिलनी भी चाहिए थी। लेकिन नामक्कल रामलिंगम् पिळ्ळै का परिचय अधूरा है। लेखक यह मानेंगे कि कका उग्र समय होय हो जाती है जब वह होय भावों का प्रचार करने लग जाती है।

भारती दासन् के धातक प्रचार का कोई सबल प्रतिद्वन्दी है तो वह नामक्कल रामलिंगम् पिळ्ळै हैं। कविता के ही क्षेत्र में वे उसका यथायोग्य जवाब देकर राष्ट्रीय एकता, भक्ति की दृढ़ आस्था, गांधीवादी सिद्धान्तों के आधार पर सामाजिक उन्नति तथा आर्थिक उत्थान आदि का प्रचार तथा प्रसार कर रहे हैं। उनके मूल्यांकन में लेखक अवश्य चूक गए हैं। भारती दासन् को पढ़ने वाले तमिल संस्कृति का अन्कुरा परिचय प्राप्त नहीं कर सकते।

१. पृष्ठ ३२।

२. पृष्ठ ३४।

३. पृष्ठ ३८।

लेखक ने 'नेहुन्तोले' का नाम दिया है, और बाद में वे 'अद्वानूरु' की चर्चा करते हैं। दोनों एक ही चीज के नाम हैं, लेखक यह कहना भूल गए हैं।

लेखक यदि 'आरुरुथ्पट्टे' का शाब्दिक अर्थ भी दे देते तो समझना सरल हो जाता।

आधुनिक काल के साहित्यिकों में लेखक कुछ मान्य व्यक्तियों के नाम छोड़ गए हैं; जैसे ओवे दोरेसामी पिल्लै, डॉ० मा० राजमणिक्कम् पिल्लै आदि हैं। शायद ऐसा इसलिए हुआ कि पुस्तक छोटी है और स्थान का अभाव था।

एक बात का मैं स्मरण करना चाहता हूँ। लिखा गया है—“बी० एस० रामैया इधर कुछ वर्षों से साहित्य-जगत से दूर हट गए हैं यह खेद की बात है।”^१

उनके आस्वासानार्थ मैं यह कहना चाहूँगा कि बी० एस० रामैया की कहानियाँ अब सभी पत्र-पत्रिकाओं को सजाने लगी हैं। परन्तु प्रश्न है एक व्यक्ति-विशेष के प्रति इतना पक्षपात क्यों? उनके समकक्ष लेखकों के बारे में तो लेखक भूल ही गए।

‘चन्द्रा मामा’ के तमिल रूप का नाम ‘अंबुली मामा’ है।

इन साधारण भूलों के बावजूद प्रस्तुत पुस्तक सुचिपूर्ण है। इसका विषय-संकलन बहुत उत्तम रीति से किया गया है।

अगले संस्करण में यदि इन त्रुटियों को दूर किया जायगा तो पुस्तक और भी उपादेय हो सकेगी।^२



राजेंद्रप्रसादसिंह

प्रगतिशील चिन्तन और साहित्य

‘प्रगति’ एक सापेक्ष अर्थ रखने वाला शब्द है। निधी युग, राष्ट्र, समाज या व्यक्ति के सम्बन्ध में जब इस शब्द का प्रयोग होता है, तो एक अवस्था, क्रिया या विचार का दूसरे इन तत्त्वों से बड़ा जाना ही सामान्य अभिप्राय रहता है। इसका तात्पर्य यह नहीं कि समय के व्यतीत हो जाने से ही ‘प्रगति’ की संज्ञा सार्थक हो जाती है, प्रत्युत एक स्थिति के कुछ प्रमुख तत्वों का दूसरी में विकास हो जाने से होती है। परिवर्तन ही प्रगति नहीं है; प्रगति की प्रक्रिया में परिवर्तन, विकास या क्रान्ति भटित हो सकती है।

इस सम्बन्ध में डॉ० रमेश रायच की नवप्रकाशित पुस्तक ‘प्रगतिशील साहित्य के माग्गयक’ की कुछ पंक्तियों पर ध्यान जाता है : “प्रगति जन कल्याण है, कितनी अधिक, कितनी कम, इसका निर्धारण प्रगतिशीलता के मानदण्ड कर सकते हैं। प्रगति संसार में

१. पृष्ठ २२।

२. पृष्ठ ११०।

३. ‘तमिल और उसका साहित्य’, लेखक—पूर्ण सोमसुन्दरम्, सम्पादक—चेमचन्द्र ‘मुयन’, प्रकाशक—राजकमल प्रकाशन, दिल्ली : बम्बई।

सदैव रही है—जीवन में भी, साहित्य में भी, किन्तु अब हम जिसे प्रगतिशीलता कहते हैं, वह सामाजिक तथा राजनीतिक विश्लेषण के आधार पर स्थित है और उसीके आधार पर हम किसी कवि को सरकारीन समाज और सरकारीन राजनीति में सापेक्ष रूप से रखकर उसकी आलोचना करते हैं।” प्रगति के सम्बन्ध में हमारी यह ‘अव’ की धारणा निश्चय ही प्रगति के क्षेत्र को ‘विचार’ की स्वतन्त्र विकास परिधि से हटाकर ‘व्यवस्था’ के सक्रिय वृत्त में ला देती है और मात्र व्यवस्था के आधार पर विचार को अवलम्बित सिद्ध कर, ‘प्रगति’ के अर्थ को सीमित कर, ‘प्रगतिशीलता’ बना देती है। उपर्युक्त धारणा में ‘विश्लेषण’ को ही आधार माना गया है, जो सामाजिक और राजनीतिक होने के कारण मनोगत मूल्यों के प्रति पूर्ण न्याय की शक्ति नहीं रखता, वह प्रायः सिद्ध ही है। मनोगत मूल्यों की स्थिति व्यक्ति की विशिष्टताओं पर भी बहुत-कुछ निर्भर रहती है, यद्यपि सामाजिक व्यवस्था का प्रभाव, उसकी व्यावहारिक गति-विधि के माध्यम से, उस स्थिति के निर्माण में महत्त्वपूर्ण भाग लेता है। किन्तु तक पुस्तक के लेखक ने स्पष्ट ही लिखा है : “समाज में ही मनुष्य का इति-अर्थ है। अतः प्रगति-शील विचारक उन सब विचार-धाराओं को गलत मानता है, जो सामाजिकता का विरोध करके व्यक्ति को एकांगी बनाने का प्रयत्न करती हैं।” व्यक्ति की उन विचार-धाराओं को बर ठीक नहीं समझना जो समाज में शोषण को प्रश्रय देती हैं और मनुष्य को मनुष्य से प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से घृणा करना सिखाती हैं। अवश्य ही ऐसी विचार-धाराओं का खण्डन होना चाहिए, यदि उनके पीछे सामाजिकता, सर्वोपयोगिता, बन्धुत्व और साम्य के विरुद्ध पड़्युक्त कर स्वार्थ-पोषण का लक्ष्य छिपा रखा गया हो और उनकी सैदान्तिक स्थापनाओं में आत्मानुभूति के बदले मात्र विद्वन्मना भरी हो, साथ ही उनके द्वारा निर्दिष्ट आचार-विधान से सिद्ध होता हो कि समकालीन युग-चेतना के विकास की सीमा को वर्ग-स्वार्थ के लिए ही संकीर्ण कर लिया गया। ऐसा इसलिए कि युग-चेतना की विकास-सीमा के कारण, सामाजिक वर्ग-स्वार्थ के पोषण की प्रवृत्ति सुप्त रहने पर, जो विचार-धाराएँ व्यक्तियों की आत्मानुभूति से सहज ही फूटकर समाज में स्वामाजिक रूप से प्रगल्भ होती हैं; उन पर आधुनिक वर्ग-विश्लेषण की दृष्टि से वर्ग-स्वार्थ के लिए पड़्युक्त का आरोप करना सर्वथा अनुचित प्रतीत होता है। रागेय राघव ने भी स्वीकार किया है : “प्राचीनों की सीमाएँ थीं। वे जिस युग में रहते थे, उसकी वैज्ञानिक व्याख्या नहीं कर पाते थे। कार्ल मार्क्स के पहले यह ज्ञान समाज को नहीं था।” तब ऐसे आरोपों पर भी पुनर्विचार होना चाहिए। विचार-धाराओं के एकांगी होने की बाधत भी कुछ ऐसी ही बात है। जिसे हम आज एकांगिता समझते हैं, वह कभी मूल रहस्य या अनिवार्यता के रूप में भी मानी गई हो सकती है। ऐसी विचार-धाराएँ अपने युग परिवेश में अपेक्षाकृत प्रगतिशील भी सिद्ध हो सकती हैं, जिसे स्वीकार करने के लिए व्यापक सामाजिक मानदण्ड आवश्यक है। रागेय राघव बहुत दूर तक उस उदार मानदण्ड के समर्थक और प्रयोजक हैं, किन्तु एहज आत्म-चिन्तन के द्वारा उद्गत प्राचीन व्यक्तिवादी विचार संरिधियों की मूलगत निर्लेपता पर वे विश्वास-पूर्वक जोर नहीं देते—मात्र इसलिए कि इतिहास की दृष्टि से समाज-व्यवस्था पर उनके फल शोषण-प्रधान हुए। किसी समाज व्यवस्था को जब तक उसके लोग वर्ग-संघर्ष की दृष्टि से निर्मित और स्वीकृत नहीं करते, तब तक उस पर शोषण-प्रधान होने का आरोप ठीक नहीं, वह समकालीन युग-चेतना की विकास सीमा के अनुसार आदर्श व्यवस्था के रूप में भी स्वीकृत हुई हो सकती

है। तब तत्कालीन शोषक-शोषित सम्बन्ध में भी धृष्टा और विवशता के बदले औचित्य और सन्तोष का शान्तिमय वातावरण मान लिया जायगा। ऐसी स्थिति में, एक काल खण्ड में मानी गई प्रगति को उसके लिए ही, भविष्य में प्रतिक्रिया नहीं माना जायगा। शायद इसी दृष्टि से रागेय राघव ने भारतीय साहित्य परम्परा के सम्बन्ध में स्वीकार किया है : “हमारा साहित्य प्रारम्भ से ही जन कल्याण की भावना से अनुप्राणित है। उसमें अपने अपने युग के बन्धनों के अनुरूप शोषित वर्गों की हिमायत की गई है।” फिर भी, न जाने क्यों, आत्मानुभूति के सम्बन्ध में वे लिखते हैं : “अभी तक जिसे आत्मानुभूति कहते रहे हैं, वह व्यक्तिगत वस्तु है, और उच्च वर्गों ने उसकी आड़ लेकर जन-समान का शोषण किया है।” इस विचार ॥ आत्मानुभूति की मूलगत दिव्यता और निरपेक्षता का अनुपात स्वीकार नहीं किया गया। इसी प्रकार ब्राह्मणत्व के प्रभाव और शास्त्र-रचना की विवेचना करते हुए वे लिखते हैं : “इन तीन अवस्थाओं में (बर्बर, सामन्त और इस्लाम के युग) ऋषि से शास्त्रों ने जो मर्यादा निवृत्त की, वह उच्चवर्गीय लोगों और ब्राह्मणों के स्वार्थ की सिद्धि करती थी।” इस लिखने में जनता के द्वारा ब्राह्मणों के धार्मिक महत्त्व की स्वाभाविक स्वीकृति और शास्त्रीय नियमों के प्रति एक आत्मीयता के मूल में कभी हुई परम्परागत व्यापक भद्रा और हार्दिक सच्चाई का स्थान नहीं है। लेखक ने भद्रा और हार्दिक विश्वास की सहजता कहीं नहीं मानी है; पर ये तत्त्व व्यक्ति की स्वतन्त्र विशिष्टता के द्वारा मनोगत मूल्यों की रचना में महारा भोग देते हैं।

भद्रा और आस्था वैयक्तिक और सामाजिक जीवन के अविनाशी और व्यापक तत्व हैं। उनकी स्वीकृति बुद्धि और व्यवस्था की दृष्टि से न की जाय पर मानना और चरित्र की दृष्टि से अवश्य होती है। सभी देशों के जन-जीवन के लिए यह एक सत्कृति सगत तत्व है। भारतीय जन-जीवन के अध्ययन से तो सिद्ध होता है कि मानव प्रगति की सूक्ष्मतामूलक दिशाओं का निर्देशन भद्रा और आस्था ने ही किया है; जो तर्क-विरचित नहीं, सदा हार्दिक तत्व हैं।

मस्तिष्क की वह यान्त्रिक व्याख्या शरीर-विज्ञान का एक मयार्थ हो सकती है, जीवन की प्राणवृत्ता का तत्व नहीं, क्योंकि जीवन की दृष्टि से न मस्तिष्क एक यन्त्र-मात्र है और न हृदय। जीवन में तो मस्तिष्क उस परिधि का बोधक है, जिसमें उचित अनुचित और लाभ-हानि की व्यावहारिक और तर्कबद्ध स्थिति रहती है, और हृदय उस घेरे की व्याप्ति का बोधक, जिसमें मानवीय और व्यक्तिगत सत्कार के तत्व, अतीन्द्रिय अनुभूतियों की शक्ति और आत्मा की सदा द्रव्यशीलता प्रतिष्ठित होती है। रागेय राघव हृदय और बुद्धि की यह विशिष्ट भिन्नता नहीं मानते; जिनमें सामञ्जस्य न होने पर ही अन्तर्द्वन्द्व की अवस्था आती है जो बाहरी संघर्षों का भी सूत्रपात करती है।

मानव विकास के इतिहास में भद्रा और आत्मानुभूति पर आधारित कला और धर्म के विकास का मानसवादी अध्ययन करने वाले मानते हैं कि वर्ग स्वार्थ और वर्ग सघर्ष ही उसकी मूल प्रेरणा है; शोषण ही उसकी कारणभूत शक्ति सिद्ध है। डॉ० रागेय राघव भी लिखते हैं : “मनुष्य का इतिहास प्रमाणित करता है, आज तक शोषण किसी ॥ किसी रूप में जीवित रहा है। समाज की व्यवस्था बदली है, वर्गों के पारस्परिक सम्बन्ध बदले हैं, किन्तु पूँजीवाद तक शोषण जारी रहा है, उसके रूप सदैव ही बदलते रहे हैं।” “शोषण किसी भी रूप में हो, प्रगतिशील साहित्य उसका प्रत्येक युग में विरोध करता है। आज ही नहीं, यह कालिदास

के युग में भी यही देखता है कि उस समय कौन शोषक-वर्ग का हिमायती था और कौन नहीं था।" "जैसे-जैसे सामन्तीय समाज-व्यवस्था विषयशील होती गई, वेदान्त का प्रचार उच्च वर्गों में अधिक बढ़ चला और उसने जन-समाज को फिर भाग्यवाद आदि में जकड़ा और शोषण-पद्धति का न्याय देने का प्रयत्न किया। उस वेदान्त का समाज-पक्ष सामन्तवाद था। संसार-भर में धर्म ने जन-समाज को दबाये रखने का काम किया है।" इन धारणाओं से कला, धर्म और दर्शन के सम्बन्ध में उनकी विषयगत सदाशयता सन्देहजनक जान पड़ती है; किन्तु श्रद्धा, आत्माभूति और ज्ञान-सम्बन्धी दृष्टिकोण से मूलतः प्रेरित और नियन्त्रित होने के कारण उनके विकास का प्रचलित अभिप्राय वर्ग-स्वार्थ को प्रथम देना नहीं माना जा सकता; आधुनिक श्रमशास्त्रीय दृष्टि से उस विकास का व्यवस्थात्मक फल भले ही वैसा मान लिया जाय। धर्म और कला के विकास में कारणभूत तत्त्व तो शुद्ध रूप से आत्माभूति, आत्मशोष और श्रद्धा रही है, उसका ही फल शोषण का प्रसार हो चला हो—ऐसा विश्वासपूर्ण नहीं कहा जा सकता, जब तक सिद्ध न हो जाय कि धर्म और कला से ही आर्थिक सम्बन्धों का संगठन होता रहा है। धर्मशास्त्र की मान्यताओं ने जिस अनुपात में आर्थिक, सामाजिक तथा राजनीतिक संगठन में भाग लिया है, उस अनुपात में उच्च शासक-वर्गों का प्रभाव उन पर है; पर जिस अनुपात में आत्म-चिन्तन और जीवन-दर्शन की उपलब्धियों को प्रसारित किया है, उस अनुपात में वे व्यवस्था-निरपेक्ष और स्वतन्त्र हैं।

पर डॉ० रामेय राघव व्यक्तिगत उपासना के विरोधी नहीं हैं और न प्रगतिशीलता को उसका विरोधी मानते हैं। वे लिखते हैं : "प्रगतिशील साहित्य उस शास्त्रवाद का विरोधी नहीं है जो समाज और राजनीति को 'माया' समझकर दूर रहता है और इस प्रकार शोषण को सहायता नहीं देता। वह शास्त्रवाद व्यक्ति का अपना विश्वास है। यदि वह राजनीति और समाज पर अपना घुरा प्रभाव डालता है, तो वह विरोध का पात्र है, अन्यथा व्यक्ति के मन का वह उपासना क्षेत्र है; जिसकी कोई सामाजिक जिम्मेदारी नहीं है तो प्रगतिशील साहित्य उसका विरोध नहीं करता।" तब व्यक्ति के आत्म दर्शन के सम्बन्ध में कोई निश्चित दृष्टिकोण न देकर उसके व्यक्तित्व का मूल्यांकन नहीं करने वाली प्रगतिशीलता, मात्र समाज-सम्बद्ध मानी जायगी। तब वह भी एकांगी और व्यक्ति के 'स्व' को उपेक्षित रखने के कारण एक पूर्ण बीड़न-दर्शन नहीं कही जा सकती। तब एक विरोधाभास भी स्पष्ट है कि एक ह्यान पर लेखक का मत उद्धृष्ट करना पड़ा है : "प्रगतिशील विचारक उन सब विचार-धाराओं को गलत मानता है, जो सामाजिकता का विरोध करके व्यक्ति को एकांगी बनाने का प्रयत्न करती हैं।" फिर व्यक्ति को एकांगी होने की स्वतन्त्रता कहीं रही ! किन्तु व्यक्ति के लिए किसी निश्चित जीवन दर्शन का भी संकेत कहाँ हुआ ! एक अन्य प्रसंग में रामेय राघव ने लिखा है : "मनुष्य का असली काम है ज्ञान प्राप्त करना और सुन्दर सुन्दर वस्तुओं का निर्माण करना, प्रकृति पर विजय प्राप्त करके सृष्टि के रहस्यों को खोजना।" किसी भी प्रगतिशील चिन्तक को यह सबसे उदार स्वर माना जायगा; पर मनुष्य के द्वारा अधिकाधिक इन सारे कार्यों का सम्पादन आधुनिक युग में हो रहा है; फिर भी शोषण और स्वार्थ के विरुद्ध उसकी मान्यता और नैतिकता नहीं बर रही, जो इन असली कामों को नकली साधित होने से बचा ले। इसका कारण उसके स्वभाव में श्रद्धा और हार्दिक सहायभूति का ही 'अभाव' है, जो वर्ग-पूणा और आर्थिक तनाव की

मिति पर निर्भर है।

मनुष्य का अभ्युदय अनेक प्रकार से रहा हुआ है। उसके जीवन की सारी सम्भावनाएँ विफल होती जा रही हैं। उसी निर्माण शक्ति वितनी ही उन्नति करती जाती है वह उतना ही नैतिक ह्रास के गर्त में अनिश्चित भविष्य की ओर लुप्तता जाता है। ऐसी स्थिति में जहाँ शोषण की शृङ्खलाएँ छिन्न कर दी जाती हैं, वहाँ भी व्यक्तियों की अधिकार लिप्ता और अधिकारियों के शरास सदीर्घ स्वार्थ का प्रचार व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और जन प्रगति के लिए बाध बन जाता है।

गोर्की के सम्बन्ध में लिखते हुए डॉ० रागेय राघव रूम की प्रगति पर भी विचार व्यक्त कर चुके हैं : "मैक्सिम गोर्की रूस में उस समय हुए, जब वहाँ एक अभूतपूर्व परिवर्तन हो रहा था। उन्हें इतिहास के तीन दौर देखने पड़े, उनमें से गुजरना पड़ा और वे प्रत्येक युग के प्रति सचेत रहे। पहला युग था जार का समय, दूसरा युग था क्रान्ति युग और तीसरा युग था क्रान्ति के बाद का निर्माण-काल। पहले युग में दरिद्रता, दुःख और अन्याय था। दूसरा युग शोषित वर्ग का यह प्रचण्ड और विराट् सघर्ष था, जिसने तीसरे युग को जन्म दिया। तीसरे युग में मनुष्य को इतिहास में पहली बार स्वतन्त्रता प्राप्त हुई। मनुष्य की यह स्वतन्त्रता थाराजशक्तियों और आतंकवादियों की स्वतन्त्रता नहीं थी। यह सामाजिक स्वतन्त्रता थी जिसमें व्यक्ति के अधिक से अधिक विकास की सम्भावना सरल हो गई थी।" किन्तु यह प्रश्न खड़ा ही उठ आता है कि क्या यह सम्मानना सफल भी हुई या हो रही है क्षय का कमी भविष्य में हो सकने की आशा से अनुप्राणित है ? रागेय राघव का इस सम्बन्ध में कुछ भी स्पष्ट विचार नहीं मिलता। किन्तु 'प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड' के प्रकाशन से पूर्व ही, १९४६ में प्रकाशित पुस्तक 'प्रगतिवाद : एक समीक्षा' में प्रथमतः उगार और निष्कर्ष इष्टि से मार्क्सवाद और साहित्य की विवेचना प्रस्तुत करते हुए घर्मवीर भारती ने कुछ के सम्बन्ध में उल्लेख किया था : "ज्यों ज्यों समय बीतता गया, रोलों ने अनुभव दिया कि रूस के क्रान्तिकारी धीरे धीरे सैद्धान्तिक सकीर्णता में डलकते जा रहे हैं। वे विचार स्वाधीनता की अवहेलना कर रहे हैं और धीरे धीरे स्वयं रूसी क्रान्ति एक प्रतिक्रियावाद का सकीर्ण पथ ग्रहण करती जा रही है। रोलों ने अनुभव किया कि इस समय विचार-स्वातन्त्र्य का नारा बुलन्द करने की जरूरत है और मान्यता का तकाना है कि इस तरह की बौद्धिक तानाशाही की पूरी खिलाफत की जाय।" स्वयं रोलों के शब्दों में—“१९२१-२२ में इस महान् हिंसात्मक मानसिक गुलामी के विरुद्ध मैंने एक अथक लड़ाई पैदा रखी थी।”

दरअसल क्रान्ति के पश्चात् की कटोर शासन नीति के फलस्वरूप ही १९२६ में आर० ए० पी० पी० के ग्रन्थ के रूप में आबराहम ने साहित्य में सकीर्ण साम्यिकता और तानाशाही की नीति पलाई और कलाकारों पर दबाव की हद रखकर मनमानी रचनाओं से सांस्कृतिक स्वतन्त्रता छीन ली। पर, इसके फलस्वरूप येसेनिन जैसे सुकुमार जनप्रिय और भावभावस्वी जैसे राष्ट्रवादी कवियों को भी आत्महत्या कर लेनी पड़ी। येसेनिन तो आबराहम की सकीर्णता के स्वपात काल में ही १९२५ में हुतात्मा हो गया और भावभावस्वी भी पाँच वर्षों के भीतर ही कलाकार की स्वतन्त्रता, प्रेम और हृदय की उन्मुक्तता पर जैसे शहीद हो गया। आर० ए० पी०-पी० को भग कर दिया गया और उदार 'सामाजिक यथार्थवाद' के सिद्धान्त के द्वारा व्यक्ति के

अन्तःकरण की मुक्ति को भी प्रमथ देने वाला सिद्धान्त रूस में प्रतिष्ठित हुआ। धर्मवीर भारती ने लिखा है : “संकीर्ण मार्क्सवाद को क्रान्ति के बाद स्वयं रूस में ही शीघ्र खत्म भी नहीं चल पाया। सोवियत रूस की संस्कृति आज मार्क्सवाद की सीमाएँ पार कर गई है। वह पूरे व्यापक भूमि पर खड़ी है। उसने मार्क्सवाद की नई व्याख्या की है।” किन्तु, ‘आलोचना’ के ‘आलोचना-विशेषांक’ में अपने एक लेख में विजयदेव नारायण साहू ने १९५० में लिखी, कमिसार जोसेफ़रेवाई की ओर पंक्तिर्ण उद्धृत की हैं, उनसे स्पष्ट ज्ञान पड़ता है कि व्यक्ति और लेखक के प्रति रूस की उदारता सारी आशाओं पर पानी फेरकर अटूट तानाशाही बन गई है। पंक्तिर्णों हैं : “पार्टी के नेतृत्व के द्वारा ही यह सम्भव है कि जनता की भाँस, आश्रयकलाएँ और आलोचनाएँ लेखकों के पास पहुँचाई जायँ, धर्मिक जनता के जीवन के अनुसार साहित्य को सज्जित कर दिया जाय, जिससे वह शताब्दियों के प्रवाह में अलग हो गया था, और साहित्य को समाजवादी निर्माण और सामाजिक दीक्षा का सेतु बना दिया जाय।”—मस्तुत उद्धरण से इतना तो स्पष्ट है कि कम्युनिस्ट पार्टी की नीति की प्रतिध्वनि ही रूसी साहित्य की कसौटी बन गई है और वे मुनहले अपने बरबाद हो गए हैं जिनमें मानवतावादी निर्माण और वैयक्तिक स्वतन्त्रता के दिव्य कँपरे जीवन की नई उपा के उल्लास को दूने-चीघुने कर देते। अथ प्रश्न यह नहीं है कि रूस की मोति क्यों सकीर्णतर होती गई है, बल्कि सवाल है कि शोषण की पूँजीवादी परम्परा जिस देश में छिन्न कर दी गई, उसमें भी उदार मानवतावाद का प्रसार क्यों नहीं हुआ ? इसके जवाब में शायद कहना पड़ेगा कि शोषण के उस रूप का रूप ही असली मानवीय समस्या नहीं है। समस्या है मानवता के सर्वांगीण अस्तित्व की; जिसके लिए मानव आर्थिक परिवर्तन या क्रान्ति अवशेषित नहीं। सत्ता का इतिहास एक सर्वतोमुखी क्रान्ति चाहता है, जिसका आधार आदमी के प्रतिगामी संस्कारों का विवर्जन होगा, जो नैतिक और बौद्धिक परिवर्तन से सम्भव है, जिसके बिना आर्थिक क्रान्ति अधूरी और विफल है, मले ही वह प्राथमिक औचित्य की अधिकारिणी हो।

भारत के सम्प्रत्यक्ष में और हिन्दी साहित्य के प्रति अपना प्रगतिशील चिन्तन लागू करते हुए रागेय राघव ने जिस यथार्थवादी व्यापक दृष्टि से सामाजिक विकास की हृदयंगम किया है, उसने अनुनूल आधुनिक भारतीय स्थिति का निष्कर्ष भी उचित्र है : “आज मजदूर-क्रान्ति का दौर नहीं है, साम्राज्यवाद विरोधी मोर्चे को हड़ करने का भारत में प्रत्यक्ष है। यही प्रगतिशील साहित्य का राजनीतिक और वर्तमान पक्ष है।” अपना यह सिद्धान्त प्रकट करके रागेय राघव ने अतिवादी प्रवृत्ति उत्पन्न समाज शास्त्रियों को राजनीतिक प्रगतिशीलता की भारतीय सीमा का औचित्य भी समझाया है और इस क्रम में मार्क्सवादी लेखों के सकीर्णतावादी आलोचकों की दृष्टि और विवृत्ति दिना में हुई प्रगति का वितृप्त समालोचन करके साहित्य और प्रगतिशील चिन्तन की उदात्तता का परिचय दिया है। मूलतः उनके दृष्टिकोण में इस केन्द्रीय प्रश्न की स्थिति है : “अध्यात्मवाद के समर्थकों का कहना है कि जब आप हर चीज़ को बदलती हुई मानते हैं तो फिर वह क्या चीज़ रहेगी जो आगे के युग में भी साहित्य में स्थायी बनकर रह सकेगी ?” प्रकारान्तर से, यही प्रश्न मार्क्स के मन में भी उठा था : “उस बात को समझ लेना क्या है, कठिन नहीं है कि प्रौढ़ तथा अन्य शारवत साहित्य सामाजिक प्रगति के बन्धनों से बद्ध था, पर यह समझना कठिन-सा है कि कितने ही समय बाद आज भी उनसे उसना ही रस मिलता

है, आनन्द मिलता है और कला की उच्चता उन्हें अब तक ऐसा आदर्श बनाए है कि उनकी-सी पूर्णता मिलनी कठिन दीखती है।" डॉ० रामेश रायव इस प्रश्न का उत्तर देने की चेष्टा करते हैं : "तब बदलते हुए जीवन में शाश्वत क्या है ? मनुष्य की सामाजिकता, मनुष्य के प्रति मनुष्य की प्रीति यानी मानवतावाद अर्थात् समाज के लिए जन-कल्याण की भावना का विकास, यह अभी तक चलता चला आया है और चलता चला जायगा।" साहित्य के सम्बन्ध में इसी मानवतावादी भाव से वे लिखते हैं : "प्रगतिशील साहित्य और उसके मानदण्ड केवल राजनीति में समाप्त नहीं हो जाते बल्कि मनुष्य-जीवन की व्यापकता का स्पर्श करते हैं।"

किन्तु मार्क्स ने भी जिसे रसानुभूति-सा समझ है और भारतीय साहित्य का जो अग्रिम 'रस' तत्त्व है, उसके प्रति रामेश रायव की दृष्टि उलझी-सी है। वे लिखते हैं : "रस-प्रक्रिया में उदात्तीकरण की जो भावना सर्वसुगोचर साहित्य को साधने का मानदण्ड बनाना चाहती है, वह केवल एक संकुचित दृष्टिकोण है। क्योंकि 'उदात्त' की भावना युगानुरूप होती है। एक युग का 'उदात्त' दूसरे युग का नहीं होता।"—अवश्य ही रामेश रायव समझते होंगे कि 'उदात्त' के उपकरण युगानुरूप होते हैं और 'उदात्त' बनाने की मान्यता चिरन्तन प्रेरणा है और उदात्त की अनुभूति के जिस युग की भूमि पर चेतना पा सके; चेतना में मूर्त आनन्द भी चिरन्तन है। तब 'उदात्त' की प्रेरणा युगानुरूप उपकरणों को माध्यम स्वीकार करके जब 'उदात्त' की अनुभूति का आनन्द ले लेती है, तो माध्यम के व्यवधान चेतना से ओझल हो जाते हैं और 'रस' की अवस्था आ जाती है, जो युगानुरूप उपकरणों से परे है। वही शाश्वत है; जिसके तत्त्वों की मूलक मार्क्स ने भी पाई थी। इस और ध्यान न देकर लेखक ने 'मानवीयतावाद' का एक विनाशस्पद रूप भी समाधान की बगह पर रखा है।

भारतीय इतिहास और हिन्दी-साहित्य के पहले की भारतीय अवस्था के विवेचन में पुस्तक के अत्यधिक घृष्ट अनावश्यक सामग्रियों से भी भर गए हैं; पर सबसे दिलचस्प हिस्सा यह है जिसमें कुत्सित समाज शान्तिगोत्रों के नाम पर डॉ० रामविलास शर्मा की आलोचना परम्परा की घञ्जियाँ उड़ाई गई हैं। कम्युनिस्ट पार्टी के लिए कुछ tactful कही जाने वाली दृष्टि से मुझ पर भी क्रिये गए हैं, जो बड़े दिलचस्प हैं। गांधी-नीति की भी वषेष्ट व्याख्या करके लेखक ने गांधीजी को पूँजीवाद का सन्त-परम्परागत समर्थक माना है, जिनके समन्वयवाद की अब आवश्यकता नहीं। जो सबसे स्पष्ट निरर्थक है, बर्बाद के योग्य है, कि 'प्रगति' मान बाह्य नहीं, पुरुष मानवीय होती है।^१



१. 'प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड', लेखक-रामेश रायव, प्रकाशक-भारतवती पुस्तक सदन, आगरा।

भारतभूषण अग्रवाल

काव्य और जीवन पर श्री सुमित्रानन्दन पन्त के निचार

‘काव्य ही कवि का परम वस्तुत्व है’^१ पर कभी कभी परिस्थितिवश कवि को अपनी बात अन्य माध्यम से भी कहनी पड़ जाती है। विशेषतः प्रथम महायुद्ध और उसके बाद से भारत की राष्ट्रीय और सांस्कृतिक परिस्थितियों में जो सक्रान्ति उपस्थित हुई, और जो ज्ञान तक उत्तरोत्तर गहन गम्भीर रूप ग्रहण करती रही है, उसने कवि को बाध्य कर दिया कि वह काव्य और जीवन सम्बन्धी अपनी मायताएँ पाठकों तक पहुँचाएँ, और जीवन की गतिविधि के अनुरूप काव्यगत वस्तु और शिल्प में निरन्तर प्रतिफलित परिवर्तन की ओर उसके विवेक को जाग्रत करे। इसी कारण आज के कवि को स्वयं अपना व्याख्याता भी बनना पड़ा है, और जो मूल्यांकन उसे अपने आलोचकों से सहज ही मिल जाना चाहिये था, उसकी ओर भी ध्यान दिलाना पड़ा है। यह चाहे कवि का धर्म न हो, आपद्धर्म ही हो, पर यह आवश्यक है, और कविता में जो विकास और सन्नाति उपस्थित हुई है, उसका आग्रह है।

इसलिए अपने प्रथम प्रकाशित काव्य संग्रह ‘पल्लव’ के साथ नवयुग वाहक कवि पन्त को एक विशद भूमिका जोड़ देनी पड़ी थी, जिसमें उन्होंने तत्कालीन काव्य परिस्थितियों का विवेचन करके अपनी काव्य शैली और रूप प्रभार की व्याख्या प्रस्तुत की थी। ‘पल्लव’ की वह भूमिका सुगन्तारकारी थी, और अपनी ओजसविता और नवीन दृष्टि के लिए ऐतिहासिक महत्त्व प्राप्त कर चुकी है। तब से लेकर अब तक युग शिली पन्त के काव्य ने जीवन और समय की प्रगति के साथ साथ चलते हुए अनेक मोड़ पार किये हैं, और प्रायः प्रत्येक मोड़ पर उनकी अपनी नई प्रगति का महत्त्व उद्घाटित करने के उद्देश्य से गद्य की पगडिडियों का सहारा लेना पड़ा है। इन्हीं पगडिडियों का संग्रह अब ‘गद्य पद्य’ के नाम से प्रकाशित हुआ है।

गद्य का यह पद्य कवि पन्त ने अस्वस्थ ही आपद्धर्म से निरस्त सामयिक आवश्यकता के रूप में ही अपनाया, पर उनके इन निबन्धों की एकत्र देखकर हमें इस आश्चर्यक सयोग से आन्तरिक सुख भी मिलता है क्योंकि इन निबन्धों में पिछले तीस वर्षों की कविता के उत्पान, विकास और विस्तार का जो आकलन है, वह अन्यत्र दुर्लभ है। पन्त की कोटि के कवि साधक में अपने युग की समस्याओं का विश्लेषण करने और उनसे उद्भूत काव्य प्रभावों का उपयुक्त मूल्यांकन करने की ऐसी असाधारण क्षमता मिश्र-साहित्य में मिल ही है, और हमारे लिए तो वह अकेली घटना है।

‘पल्लव’ का काल कवि पन्त की कला का उदय काल है, इसलिए उसकी भूमिका में जो प्रखर आत्मनिश्वास और अपनी बात को वेदिकके कड़ सक्नेका सुनापन है वह तत्काल मन पर प्रभाव डालता है। ‘पल्लव’ के साथ पन्त ने जिस क्षेत्र में पदार्पण किया था, उसमें यद्यपि खड़ी बोली निर्विवाद रूप से प्रतिष्ठित हो चुकी थी, पर अभी ब्रजभाषा और उसके काव्य के प्रति लोभ भरी दृष्टि बराबर जाती थी और ऐसा भी माना जाता था कि खड़ी बोली गद्य के लिए तो

ठीक है पर पद्य रचना ब्रजभाषा में ही मधुर हो सकती है। अपनी इस भूमिका में इसीलिए पन्त को एक प्रकार से हिन्दी के समस्त पूर्ववर्ती काव्य पर दृष्टि निक्षेप करना पड़ा, और प्राचीन महा-रथियों के प्रति यथायोग्य श्रद्धा प्रकट कर चुनने के बाद ब्रजभाषा-काव्य और ब्रजभाषा-माध्यम की सीमाएँ दिखानी पड़ीं। उनकी वाणी में युग की पुकार थी और तबका कवि हृदय का ओज था, इसीलिए उनकी शैली और दीर्घ वाक्य विन्यास में असाधारण प्रवाह और गहरी प्रभावोत्पादकता है। “पर उस ब्रज के वन में झाड़-झंझाड़, करील-बबूल भी बहुत हैं। उसके स्वर में दादुरों का बेसुरा आलाप, उसके कूमिल पकिल गर्भ में जीर्ण अस्तिपंजर, रोड़े, सिंघार और घोषों की भी कमी नहीं। उसके नीचों-नीच बहती हुई अमृत-जाह्नवी के चारों घोर जो शुष्क कर्ममय बालुका-तट है, उसमें विलास की मृगतृष्णा के पीछे भटके हुए अनेक कवियों के अस्पष्ट पद-चिह्न कालमिल के झोंके से बचे हुए, यत्र-तत्र बिखरे पड़े हैं। उस मज की उर्वशी के दाहिने हाथ में अमृत का पात्र और बाएँ में विष से परिपूर्ण कटोरा है, जो उस युग के नैतिक पतन से भरा छलछला रहा है। ओह, उस पुरानी गूदबी में असंख्य चित्र, अथार सजीर्थताएँ हैं।”

उद्दाम विभर की-सी घेगवनी शैली में मन के उत्साह को नागा रूपक-प्रतीकों के माध्यम से विव्रित कर पन्त ने इस भूमिका में ब्रजभाषा-युग की परिस्थिति और नवीन सांस्कृतिक जागरण शलघवित किया था। पन्त कवि के रूप में अपने कर्तव्य और धर्म के प्रति सदैव सचेत रहे हैं। इस भूमिका से भी स्पष्ट है कि वे काव्य के इतिहास में किस मोड़ पर हैं, यह स्पष्टतः चीहते थे। और भूमिका के पहले भाग का अन्त जिन वाक्यों से होता है वे ऐसी मविष्यवाणी-जैसे लगते हैं, जो आज सच हो चुकी है।

‘फलव’ की इस भूमिका के उत्तरार्द्ध में कवि ने अपनी कविता के शिल्प-विधान और रूप-प्रकार की विवेचना उपस्थित की है, विशेष रूप से अपनी शब्द योजना और छन्द-संगीत पर दृष्टि डाली है। उन दिनों छायावाद के विरोध में सबसे प्रबल तर्क उसके रूप और शिल्प को लेकर ही दिये जाते थे, इसलिए यह व्याख्या आवश्यक और समयावृत्त ही थी। इस अंश को पढ़ने से हम अज्ञानक कवि के अनुभवों के ताम्बीदार हो जाते हैं। एक-एक शब्द कवि के मन में कौन-सी झुंझरे बगाता है, शब्दों से भावों और व्यापारों की चित्र-योजना किस प्रकार की जाती है, यह पन्त ने मनोमय और उल्लासपूर्ण ढंग से इस भूमिका में स्पष्ट कर अपने सूक्ष्म सवेदनशील मन की एक झोंकी दी है। यह ठीक है कि सारी भूमिका में छायावाद के भाव-जगत् का कोई निरूपण नहीं है, निरूपण तो क्या उल्लेख तक नहीं है, पर कवि यह जानता न हो, सो नहीं। शिल्प और रूप विधान पर उसने यह खोर ध्यान-भूगर्क उसकी अनिवार्य आवश्यकता का अनुभव करके दिया है, और आज तो यह बात हम निश्चय रूप से जानते हैं कि हिन्दी-कविता में छायावाद की प्रतिष्ठा और सम्मान में ‘फलव’ की इस ऐतिहासिक भूमिका का अत्यन्त मूल्यवान् योग रहा।

अनेक प्रथम काव्य संग्रह और ‘फलव’ के उपरान्त प्रकाशित ‘वीणा’ के लिए पन्त ने जो भूमिका लिखी थी, और जो बाद में संक्षिप्त और संशोधित रूप में ही प्रकाशित हुई, वह अपने मूल रूप में पहली बार ‘गद्य पद्य’ में सम्मिलित हुई है। तीन पृष्ठों की छोटी-सी इस भूमिका में कवि पन्त के एक ऐसे व्यक्तित्व की झलक है जो अन्यत्र नहीं मिलती। इसमें उनके स्वर में

व्यंग की किञ्चित् परंपरा भी है और आत्मरति भी, जो निश्चित रूप से तत्कालीन हिन्दी-काव्य-मठाधीशों की समयान्धता की ही प्रतिक्रिया है। इन स्वनामधन्य आलोचकों ने छायावादी काव्य-कृतित्व को समझने और परखने के स्थान पर उसकी जैसी बेहिजाय पल्लवी उड़ाई उससे पन्त-जैसे कोमल स्वभाव प्राणी को भी यदि यह स्वर अपनाया पड़ा तो क्या आश्चर्य? यही नहीं, इस छोटी सी भूमिका में छायावाद के विरुद्ध दिये गए तर्कों की जो एक भलक है वह बरवस हमें आज दिन प्रयोगशील काव्य के विरुद्ध तर्कों का स्मरण करा देती है, और यह कहने पर विनश्वर करती है कि अपनी सहज सचेतन शक्ति के सहारे हिन्दी के कवि ने समय समय पर जो युगानुसार मार्ग ग्रहण किया है उसका सच्चा आशय समझने में हिन्दी के तत्कालीन सत्ताधारी आलोचक असमर्थ रहे हैं। यह तो ठीक है कि आलोचना सदैव आलोचन की अनुगामीनी होती है, पर हिन्दी-साहित्य में छायावाद-काल के प्रारम्भ से प्रयोगवाद-काल तक के इस दीर्घ समय में आलोचना ने पहले अपने आलोच्य का तिरस्कार कर बाद में ही उसका मूल्य पहचाना है।

‘वीर्या’, ‘ग्रन्थि’ और ‘पल्लव’ के बाद ‘गुञ्जन’, ‘युगान्त’, ‘युगवाणी’, और ‘ग्राम्या’ कवि पन्त की काव्य-चेतना के ये विकास-चरण हैं। इन सारी काव्य कृतियों में ‘गुञ्जन’ एक प्रकार से बीच की कड़ी है और उसमें प्रौढतर भाव-मन्यन घनित है। ‘गुञ्जन’ तक आते-आते हिन्दी में छायावाद समाहित और प्रतिष्ठित हो चुका था, उसके उद्घोषक कवियों की रचनाओं का मूल्यांकन प्रारम्भ हो गया था, जैसे भी वह काव्य-चेतना के एक चरण की परिणति व्यक्त करता है। इतलिए ‘गुञ्जन’ में कवि ने गद्य-पद्य का सहारा नहीं लिया और बाद में ‘युगान्त’, ‘युगवाणी’ एवं ‘ग्राम्या’ के प्रकाशन तक उसको इस पथ की कोई आवश्यकता नहीं पड़ी क्योंकि इनमें अभिव्यक्त भाव और अनुभूतियों युग-जनित भावनाएँ थीं, और यह हिन्दी के लिए शुभ-योग था कि उन्हें परखने वाले आलोचक उस समय उपस्थित थे। सच तो यह है कि छायावाद के उपरान्त जो सशक्त सामाजिक भाव-धारा हिन्दी में प्रवाहित हुई उसने, कम-से-कम प्रारम्भ में, कवि और आलोचक की दूरी घटा दी। पन्त के काव्य में जो मोड़ इस समय उपस्थित हुआ उसका सहज अपनाय आलोचकों में मिला और छायावाद का यह अग्रदूत अनायास नई सामाजिक चेतना का भी अग्रदूत बना। निरन्तर विकास करते रहने वाले कवि पन्त की यह सिद्धि साधारण नहीं है, क्योंकि ऐसा बहुत ही कम होता है कि अपने ही द्वारा प्रतिपादित भाव और सिद्धान्त को छोड़कर कलाकार आगे बढ़ सके। पर पन्त के लिए यह अत्यन्त सहज था, क्योंकि वे जीवन द्रष्टा हैं और अपने कवि-कर्म की जीवन से सम्बद्ध करके ही देखते रहे हैं। छायावाद का कार्य समाप्त हो चुका है, यह उन्होंने स्वयम् ही पहचाना, स्वयम् ही नया पथ ग्रहण किया और हिन्दी-काव्य को नई गति और प्रेरणा दी। उन्होंने ‘आधुनिक कवि : भाग २’ की वृहत् भूमिका में स्पष्ट लिखा : “छायावाद इसलिए अधिक नहीं रहा कि उसके पास अभिव्यक्ति के लिए उपयोगी नवीन आदर्शों का प्रकाशन, नवीन भावना का सौन्दर्य-बोध, और नवीन विचारों का रस नहीं था। वह काव्य न रहकर केवल अलंकृत संगीत बन गया था।” छायावाद के समर्थ कवियों में पन्त के अतिरिक्त केवल ‘निराला’ की रचनाओं में ही यह चेतना और मिलती है। अन्य अनेक कवि आज तक उस ‘अलंकृत संगीत’ से ही अपना काम चलाते रहे हैं।

‘पर्यालोचन’ नामक ‘आधुनिक कवि : भाग २’ की यह भूमिका कवि पन्त ने सन् १९४१

में लिखी थी जब 'ग्राम्या' के प्रकाशन के साथ उनके वाच्य विकास का द्वितीय याम पूर्ण हो चुका था, और वे युग कवि के रूप में प्रतिष्ठा पा चुके थे। इसीलिए इस भूमिका में पहली बार उन्होंने अपने भाव जगत् और काय सिद्धान्तों पर अपने विचार व्यक्त किये, एवं अपने विभिन्न काय संग्रहों के सम्बन्ध में अपना मत प्रकाशित किया। इस भूमिका का अध्ययन साहित्य के विचार्यों के लिए अत्यन्त उपयोगी है क्योंकि वह पन्त के काव्य के व्यक्तित्वगत पक्ष और सामाजिक पक्ष दोनों पर भरपूर प्रकाश डालता है, और ऐसा करने में पन्त ने जिस तटस्थता एवं वस्तु परक दृष्टि का प्रमाण दिया है वह उनकी गम्भीरता और मानसिक समुलन का परिचय देती है।

अपनी प्राथमिक काव्य प्रेरणा के सम्बन्ध में पन्त ने लिखा है : "कविता करने की मेरणा मुझे सबसे पहले प्रकृति निरीक्षण से मिली है, जिसका श्रेय मेरी जन्म भूमि कर्माचल प्रदेश को है। कवि जीवन से पहले भी, मुझे याद है, मैं घंटों एकान्त में बैठा प्राकृतिक दृश्यों को पृथक् देखा करता था, और कोई अज्ञात आकर्षण मेरे भीतर एक अव्यक्त सौन्दर्य का जाल बुनकर मेरी चेतना को तन्मय कर देता था।" लेकिन बाद में चलकर पन्त ने इस प्राकृतिक दर्शन की सीमाएँ पहचानीं। उन्होंने लिखा है "अब मैं सोचता हूँ कि प्राकृतिक दर्शन, जो एक निष्प्रियता की सीमा तक सहिष्णुता प्रदान करता है, और एक प्रकार से प्रकृति को सर्व-शक्तिसयी मानकर उसके प्रति आत्मसमर्पण सिखलाता है, वह सामाजिक जीवन के लिए स्वास्थ्यकर नहीं है।" छायावाद में बहुत व्याप्त जीवन की क्षणमग्नता अस्वास्थ्यकर है, वह पहचानकर ही कवि पन्त उसके शैलोद्यान से उतरकर सामाजिक जीवन की कुरूपता मिटाने की ओर उभर चुके थे, और तब उनकी वाणी में हमारी घरती का जीवन और उसका सघर्ष ध्वनित हुआ। लेकिन इस वाणी में एक समन्वय का स्तर भी था। जिस प्रकार 'पुष्पावली' और 'ग्राम्या' की अपनी अनेक रचनाओं में उन्होंने मार्क्सवाद का स्वीकृत करते हुए उसका गांधीवाद से समन्वय करने की आवश्यकता बताई थी, उसी प्रकार इस भूमिका में भी उन्होंने साफ लिखा था कि वे ऐतिहासिक भौतिकवाद के सिद्धान्त को उपयोगी मानते हुए भी अपूर्ण मानते हैं, और विराट् लोक कल्याण के उद्देश्य से यह आवश्यक समझते हैं कि उसका भारतीय अर्थ्यात्म के साथ समन्वय किया जाय। उनकी घोषणा है 'ऐतिहासिक भौतिकवाद और भारतीय अर्थ्यात्म दर्शन में मुझे किसी प्रकार का विरोध नहीं जान पड़ा, क्योंकि मैंने दोनों का लोकोत्तर कल्याणकारी सांस्कृतिक पक्ष ही ग्रहण किया है। मार्क्सवाद के अन्दर धर्म-जीवियों के संगठन, वर्ग सघर्ष आदि से सम्बन्ध रखने वाले बाह्य दृश्य को, जिसका वास्तविक निर्णय आर्थिक और राजनीतिक कान्तिर्यों ही कर सकती हैं, मैंने अपनी कल्पना का धग नहीं बनने दिया है। इस दृष्टि से मानवता एवं सर्वभूतहित की जितनी शिष्ट भावना मुझे वेदांत में मिली उतनी ही ऐतिहासिक दर्शन में भी। भारतीय दार्शनिक जहाँ सत्य की खोज सापेक्ष के उस पार, 'अज्ञान मनस-गोचर' की ओर चले गए हैं वहाँ पारचाय दार्शनिकों ने सापेक्ष के अतस्तत्त्व तक दुबकी लगाकर, उसके आलोचक में जन समाज के सांस्कृतिक विकास के उपयुक्त राजनीतिक विधान देने का प्रयत्न किया है। पश्चिम में वैधानिक सघर्ष अधिक रहने के कारण नवीनतम समाजवादी विधान का विकास नहीं हो सका है।" लेकिन इस समन्वय की आवश्यकता पर जोर देते हुए भी पन्त की दृष्टि मविध्य पर ही टिकी थी, सामाजिक

कृत्य से बचने या भाग जाने की किसी ओखी प्रवृत्ति की आड़ के लिए उन्होंने समन्वय का यह नाय नहीं दिया था, वरन् वे आध्यात्मिक विरास पर निरन्तर ध्यान इसी कारण रखते थे कि वे वर्तमान के मृतप्राय समाज के सत्कारों के भूतों की घृणास्पद वस्तु स्थिति से अत्यन्त विरक्त थे, प्रगति के लिए आकुल थे। उन्होंने लिखा : “सच तो यह है, कि हमें अपने देश के युगव्यापी अंधकार में फैले इस मध्यकालीन संस्कृति के तयाकथित ऊर्ध्व-खूल अश्वत्थ की जड़ और शाखासहित उखाड़कर फेंक देना होगा और उस सांस्कृतिक चेतना के विकास के लिए देशव्यापी प्रयत्न करना होगा जिसके मूल हमारे युग की प्रगतिशील वस्तु-स्थितियों में हों।” इस प्रकार यह स्पष्ट है कि मार्क्सवाद से आध्यात्मिक दर्शन के समन्वय की बात पहचान पन्त ने सामाजिक प्रगति की आवश्यकता से मुँह नहीं मोड़ा था, वरन् वे सामाजिक जीवन के उच्चतर सांस्कृतिक विकास के लिए ही निरन्तर आध्यात्मिक विरास पर जोर देते रहे हैं। गिरे बड़वाद और यन्त्रवाद को ही वहाँ हम जीवन की इतिश्री न समझ बैठें, भौतिक सुख और वैभव में मानवीय सम्बन्ध और भावनाओं के सौन्दर्य से वहाँ दृष्टि न फेर लें, यही सोचकर उन्होंने आध्यात्मिक पक्ष पर बल दिया है। यही नहीं, भारतीय दर्शन के नाम पर वे अश्विश्वासी के पक्षपाती नहीं हैं, यह उन्होंने निःसर्कोच घोषित किया : “भारतीय दर्शन की दृष्टि से भी मुझे अपने देश की संस्कृति के मूल उस दर्शन में नहीं मिलते जिसका चरम विकास अद्वैतवाद में हुआ है। यह मध्यकालीन आकाश खता शताब्दियों के अन्धविद्वत्ताओं, रुढ़ियों, प्रथाओं और मतमत्वान्तरों की शरत्-प्रशाखाओं में पुञ्जीभूत और विच्छिन्न होकर एवं हमारे जातीय जीवन के वृक्ष को जकड़कर उसकी वृद्धि रोके हुए है। इस जातीय रक्त को शोषण करने वाली व्याधि से मुक्त हुए बिना और नवीन वास्तविकता के आधारों और सिद्धान्तों को ग्रहण किये बिना, हममें वह मानवीय वृक्षता, जातीय संगठन, सक्रिय चैतन्यता, सामूहिक उत्तरदायित्व और विपत्तियों का निर्भीक साहस के साथ सामना करने की शक्ति और क्षमता नहीं आ सकती जिसकी कि हमारे सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन में महाप्राणता भरने के लिए सबसे बड़ी आवश्यकता है।”

‘ग्राम्या’ के नाद एक दीर्घकालीन मौन के उपरान्त पन्त के कई नये काव्य संग्रह प्रकाशित हुए। भारत की स्वतन्त्रता से लेकर अथ तब ‘स्वर्ण किरण’, ‘स्वर्ण धूलि’, ‘उतरा’, ‘युगपथ’, ‘रक्तशिरार’ और ‘शिल्पी’ उनके काव्य ग्रन्थ हैं। इनमें से पहले दो ग्रन्थों में पन्त का आध्यात्मिक चिन्तन मुख्य रूप से व्यक्त हुआ है और वह चिन्तन श्री अरविन्द के दर्शन से गहरे ढंग पर प्रभावित चिन्तन है। इस प्रभाव की विशेष रूप से, और उनके इस आध्यात्मिक सम्मान की साधारण रूप से, कुछ आलोचकों ने काफी चर्चा की है, और उद्यमे प्रतिगामी तत्वों की ओर मुकाब पाया है। इसलिए ‘उतरा’ की भूमिका के रूप में पन्त को अपना मत और जीवन दर्शन स्पष्ट करना पड़ा है। ‘उतरा’ की यह भूमिका पन्त के प्रौढ़ मानस का गम्भीर उद्गार है जिसमें आवश्यक विशालता और उदारता तो है ही, समसामयिक जीवन को उसके सर्वोच्च और समस्त रूप में देखने का भी उज्ज्वल प्रयत्न है। यही कारण है कि इस भूमिका के स्तर में मनु्य होते हुए भी क्षोभ का अभाव है, अपने सिद्धान्त पर अविचल आस्था होते हुए भी मतभेद के प्रति सम्य और सन्तुलन का प्रदर्शन है। इस भूमिका में उन्होंने एक बार फिर मौलिक दर्शन के साथ आध्यात्मिक विरास के समन्वय की ओर हम सबका ध्यान आकृष्ट किया है। पर सबसे अधिक

ध्यान देने योग्य बात यह है कि उन्होंने सामाजिक प्रगति की ओर कम जल नहीं दिया है, जैसा कि भ्रमवश कुछ आलोचक मानते हैं, वरन् यही स्थापित किया है कि सामाजिक विकास की सम्पूर्णता तभी सिद्ध होगी जब हम आध्यात्मिक और सांस्कृतिक विचार पर भी अपनी दृष्टि गड़ाये रहेंगे। उन्होंने लिखा है: "मेरा दृढ़ विश्वास है कि केवल राजनीतिक-आर्थिक हलचलों की बाह्य सफलताओं द्वारा ही मानव-जाति के भाग्य (भावी) का निर्माण नहीं किया जा सकता। इस प्रकार के सभी आन्दोलनों को परिपूर्णता प्रदान करने के लिए संसार में एक व्यापक सांस्कृतिक आन्दोलन को जन्म लेना होगा जो मानव-चेतना के राजनीतिक, आर्थिक मानसिक तथा आध्यात्मिक सम्पूर्ण घरातलों में मानवीय संतुलन तथा सामंजस्य स्थापित करके धार्मिक जनवाद को विकसित मानववाद का स्वरूप दे सकेगा।" अपने ऊपर लगे प्रतिगामीता के आरोप के विरुद्ध उन्होंने बहुत बड़ स्वर में यह प्रतिवाद व्यक्त किया है: "मेरा मन यह नहीं स्वीकार करता कि मैंने अपनी रचनाओं में जिस सांस्कृतिक चेतना को बायीं दी है, एवं जिस मन-संगठन की ओर ध्यान आकृष्ट किया है उसे किसी भी दृष्टि से प्रतिगामी कहा जा सकता है। मैंने सदैव ही उन छादशों, नीतियों तथा दृष्टिकोणों का विरोध किया है जो पिछले युगों की संकीर्ण परिस्थितियों के प्रतीक हैं, जिनमें मनुष्य विभिन्न जातियों, सम्प्रदायों तथा वर्गों में बँटकर हो गया है। उन सभी विरिद्ध सांस्कृतिक साम्यताओं के विरुद्ध मैंने युग की कोकिल से पायक-कण बरसाने को कहा है जिसकी ऐतिहासिक शुद्ध-भूमि अब खिसक गई है और जो मानव-चेतना को अपनी खोखली भित्तियों में विभक्त किये हैं। मेरा विश्वास है कि लोक-संगठन तथा मन-संगठन एक-दूसरे के पूरक हैं, क्योंकि वे एक ही युग (लोक)-चेतना के बाहरी और भीतरी रूप हैं।

'गद्य-पद्य' के दूसरे भाग में पन्त की समय-समय पर आकाशवाणी से प्रसारित बातें और कुछ महत्वपूर्ण भाषणों के अंश संग्रहीत हैं। इनका सबसे पहला आकर्षण तो यही है कि वे पहली बार प्रकाशित हुए हैं। फिर भाषण होने के कारण उनमें रोचकता अधिक है, और पन्त के मनोरम व्यक्तित्व की अधिक कोमल और हृदयग्राही छाप उनमें मिलती है। 'मेरा रचनाकाल', 'मैं और मेरी कला', 'आज की कविता और मैं', 'ओवन के प्रति मेरा दृष्टिकोण', 'पुस्तकें जिनसे मैंने सीखा', 'काव्य संस्मरण' और 'मेरी पहली कविता' नामक निबन्ध व्यक्तिपरक हैं, और पन्त के जीवन और कृतित्व के सम्बन्ध में अनेक उपयोगी एवं आवश्यक सूचनाएँ देने हैं। पन्त के आलोचक और जीवनीकार के लिए यह अमूल्य सामग्री है। इन निबन्धों में पन्त ने अपनी कला के विकास पर जो विचार प्रकट किये हैं वे सर्वत्र उन विचारों से मिलते हैं जिनका उल्लेख हम कर आए हैं। कहीं भी कोई द्विविधा, विरोध या उलझाव नहीं है। सब पृष्ठिए तो पन्त स्वयं ही अपने सर्वश्रेष्ठ आलोचक हैं और अपने कवि की सूक्ष्म-से सूक्ष्म गति को शब्दों में बाँध सकने में समर्थ हो सके हैं। वे शायद अकेले ऐसे कवि हैं जिनकी कविता उन्हीं के विचारों की बसोटी पर गेहूँ चकरी की जा सकती है। यह पन्त के अन्तःसंयोजित व्यक्तित्व का भी अकाट्य प्रमाण है। अन्य निबन्ध, जैसे 'मातृतीय संस्कृति क्या है', 'माया और संस्कृति', 'साहित्य की चेतना', 'सांस्कृतिक आन्दोलन', 'कला और संस्कृति' आदि, युग की सांस्कृतिक और कलात्मक समस्याओं पर दृष्टा पन्त के विचारों को व्यक्त करते हैं जिनमें उनकी उपरोक्त स्थापनाएँ ही आवश्यकतानुसार संक्षेप या विस्तार में दी गई हैं।

लेकिन इस खण्ड में एक रेडियो-वार्ता इन दोनों समूहों से अलग है। वह है 'यदि मैं 'कामायनी' लिखता'। इस वार्ता में अनायास ही हमें प्रसाद की कला पर पन्त के विचार मिलते हैं। 'कामायनी' जिस विशद और गहन रूप में अपने युग की चेतना और संघर्ष को प्रतिध्वनित करती है, उसको थोर हम सबका ध्यान आकर्षित करते हुए, और प्रसाद की महान् कलात्मक सिद्धि पर अपनी श्रद्धाजलि अर्पित करते हुए भी पन्त ने अपने अद्वितीय संतुलन का परिचय देते हुए 'कामायनी' की त्रुटियों का भी उल्लेख किया है। यह उल्लेख ऐतिहासिक महत्त्व का है क्योंकि हिन्दी-आलोचना के किसी भी संस्थान ने उस पर दृष्टि नहीं डाली है, और यह यह भी सिद्ध करता है कि समाज की वास्तविक प्रगति की कामना पन्त में कितनी बलवती है। पन्त ने 'कामायनी' की समस्या के व्यक्तिपरक समाधान की चर्चा करते हुए कहा है : "पर यह तो विश्व-जीवन की समस्याओं का समाधान नहीं है। मनुष्य के सामने प्रश्न यह नहीं है कि वह इका-श्रद्धा का समन्वयकर वहाँ तक कैसे पहुँचे। उसके सामने जो चिरंतन समस्या है वह यह है कि उस चैतन्य का उपभोग मन, जीवन तथा पदार्थ के स्तर पर कैसे किया जा सकता है। परम चैतन्य तथा मनश्चैतन्य के बीच का, लोक-परलोक के बीच का, धरती-स्वर्ग, एक बहु, समरस या सहुरस के बीच के व्यवधान को मिटाकर यह अन्तराल किस प्रकार भरा जाय ? उसके लिए निःसंशय ही इका-श्रद्धा का सामंजस्य पर्याप्त नहीं। श्रद्धा की सहायता से समरस स्थिति प्राप्त कर लेने पर भी मनु लोक-जीवन की ओर नहीं लौट आए। घाने पर भी शायद वहाँ कुछ नहीं कर पावे। संसार की समस्याओं का यह निदान तो चिर पुरातन, पिष्टपेषित निदान है, किन्तु व्याधि कैसे दूर हो ? क्या इस प्रकार समस्याओं में पहुँचकर और वह भी व्यक्तिगत रूप से ?"।



परिचय

नये नगर की कहानी

लेखक—रावी, प्रकाशक—राजपाल प्रकाशन,
आगरा ।

प्रस्तुत पुस्तक में जो बात सबसे अधिक ध्यान देने की है और जिसकी दाद दी जा सकती है वह है रचयिता की एक 'नया नगर' निर्माण करने की नीयत । वैसे यह दुःख की बात है कि यह नीयत अभिहित नहीं है । इसमें आत्म-विश्वास की ओछी मनोवृत्ति हुरी तरह पैठ गई है । प्रति तीसरे या चौथे पृष्ठ पर स्वयं लेखक की ओर से या किसी पात्र की ओर से 'रावी' की प्रशंसा या उनकी सम्भावनाओं के बारे में लम्बी चौड़ी सुन सुनकर की ऊब उठता है । मगर फिर भी हम चाहे तो मूल प्रेरणा को लेखक की कमजोरी से अलग करके देख सकते हैं । यहाँ तक लेखक बघाई का पात्र है ।

यह एक उपन्यास है या नहीं इस झमेले में हम नहीं पहुँचेंगे । फिर भी चूँकि कथासूत्र है इसलिए तत्सम्बन्धी प्रश्न उठता ही है । कथा यों है कि बेंकटाचलाम नामक एक सुवर्ण-योगी एक खास तरह के आठमियों को इकट्ठा करके 'नया नगर' नामक एक कालोनी बसाने का सपना देखता है । वह राजी से मेच-माच बहाकर उन्हें भी अपने दल में शामिल कर लेता है । मुख्यतः लेखक, बन्नाभार, बुद्धिजीवी, धनिक और सुधारवादी युवक इस संगठन में

आते हैं । कुछ धेर्याएँ और बजौल बेंकटाचलाम 'सेक्सुअली स्टार्ड' लाइकियों भी इस संगठन में आती हैं । पिकनिक होती है, सैर होती है और अन्त में बलवा होता है जिसमें लेखक होते हैं और 'नया नगर' में शामिल होने के लिए आवेदन-पत्र और उक्त नगर के निर्माण के लिए आर्थिक सहायता के वायदे जमा करके पूरा का-पूरा दल दिल्ली चल देता है । जाते थक भविष्य को वर्तमान बनाकर बेंकटाचलाम राजी को 'नया नगर' का नक़्शा, काम-काज और हाल-चाल डिक्टेट करा जाता है ।

यों सुना है कि ऐसे अनेक पय रस देश में हैं जो तर माल खाने या गाने-बजाने में ही किसी आगामी जीवन का स्वरूप देखते हैं । ऐसी की नीयत में शक करने का हमें कोई हक नहीं है मगर हम इन्हें कोरे रास्तियों से ब्यादा कुछ भी मानने के लिए मजबूर भी नहीं हैं । ऐसे ही हैं हमारे 'नये नगर' ने निर्मातागण । हर जिस-तिस को वे अपने मत में मूढ़ लेते हैं । जिसे देखिए उनका चेला बना चला आता है । लापों के वायदे तो सुटकी बजाते हो जाते हैं ।

पुस्तक के मूल पृष्ठ पर 'नये नगर' का एक कल्पित चित्र दिया गया है । एक नदी (पुस्तक के अनुसार यमुना) के किनारे बसे हुए इस नगर में मन्दिर, मस्जिद, घण्टाघर और छोटे-बड़े बहुत से मकान घिचपिच बने हुए दिखाई देते हैं । पेड़-पत्ती का कहीं नामो निशान

तक नहीं है।

—श्रीकारनाथ श्रीवास्तव

भारतीय शिक्षा

लेखक—डॉ० राजेन्द्र प्रसाद, प्रकाशक—
आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली।

प्रस्तुत पुस्तक डॉ० राजेन्द्र प्रसाद द्वारा देश की विभिन्न शिक्षा-संस्थाओं में दिये गए भाषणों का संग्रह है। पुस्तक के नाम से इन बात का आभास नहीं मिलता और पाठक अनायास ही भारतीय शिक्षा पर लेखक के विशद एवं गम्भीर चिन्तन की अपेक्षा करने लगता है। परन्तु पुस्तक भाषणों का संग्रह मात्र होन के कारण न तो विषय का विशद विवेचन प्रस्तुत करती है और न भारतीय शिक्षा की विभिन्न समस्याओं का विस्तृत विश्लेषण तथा समाधान। सरल भाषा में संघे दृग से राजेन्द्र बाबू ने अपने विचार ओताओं के सम्मुख रखे हैं। उनका विषय प्रतिपादन तथा माय स्थो-करण का दृग इतना सरल एवं प्रास है कि वह तत्क्षण प्रभावशाली हो उठता है। शिक्षा-विद्वान्त के अनेक वादविवादपूर्ण विषयों पर उन्होंने मध्यम मार्ग अपनाया है जो राष्ट्रपति के लिए स्वाभाविक ही है। यह सभी जानते हैं कि राजेन्द्र बाबू वान्तिकारी एवं सीमान्तरस्थ विचारधारा के पोषक नहीं। शिक्षा के विषय में भी उनकी विचारधारा सतुलित तथा सामु-हिक रही है।

'भारतीय शिक्षा' चार खण्डों में विभाजित है : प्रथम खण्ड—नवीन शिक्षा पद्धति, द्वितीय खण्ड—प्राचीन शिक्षा पद्धति, तृतीय खण्ड—वैज्ञानिक शिक्षा पद्धति, चतुर्थ खण्ड—प्रकीर्ण। प्रत्येक खण्ड के अन्तर्गत तद्विषयक चार छ-भाषणों का संकलन किया गया है।

राजेन्द्र बाबू राष्ट्रीय शिक्षा को भारत की

परम्परागत शिक्षा के आधार पर नियोजित करने के पक्ष में हैं। यह सर्वमान्य है कि हमारी वर्तमान शिक्षा योजना विदेशी आधार पर संप्रति होने के कारण न तो हमारी समस्याओं का मली मौति समाधान करने में ही समर्थ है और न हमारे परम्परागत आदर्शों तथा जीवन की मान्यताओं को ही प्रतिष्ठित करने में। अतएव, भारतीय परम्पराओं, मान्यताओं तथा आदर्शों से श्रोत प्रोत जन शिक्षण की व्यवस्था करना हमारे लिए आवश्यक है। यह बात हमें राजेन्द्र बाबू के शब्दों में मली मौति समझ लेनी है कि "जनता के हृदय से सम्पर्क हटने के बराबर और कोई हानिकर और प्रतिक्रियायानी कृदम न होगा।" इस दृष्टि से हमें प्रगतिशील शिक्षा व्यवस्था की योजना बनाना आवश्यक है।

प्राचीन शिक्षा पद्धति शीर्षक खण्ड में नारी शिक्षा एवं शुक्रकुल तथा राष्ट्रीय शिक्षा व्यवस्था पर राजेन्द्र बाबू ने अपने विचार प्रकट किये हैं। राजेन्द्र बाबू के नारी शिक्षा विषयक विचार भी हमारी परम्परागत धारणाओं पर आधारित हैं। वे कहते हैं—“मैं चाहता हू कि नारी ऐसा विचार न करे कि उसे भी वही काम करने है जो पुरुष करते हैं। दोनों के लिए काम बढा है और अपने-अपने अलग-अलग कामों को ही दोनों पूरी त्वी के साथ यजाम दे सकते हैं।”

वैज्ञानिक शिक्षा पद्धति शीर्षक खण्ड में 'विज्ञान की प्रगति', कृषि विज्ञान आदि विषयों पर विचार-प्रदर्शन किया गया है। खण्ड का सामकरण दोषपूर्ण है, उसका अर्थ शिक्षा पद्धति में वैज्ञानिकता लाने का निकृता है, कच कि देश में विज्ञान की शिक्षा की आवश्यकता से ही उसका तात्पर्य है।

अहाँ तक राजेन्द्र बाबू के शिक्षा विषयक विचारों को एकत्रित करके पाठकों के सम्मुख

रखने का प्रश्न है, प्रकाशकों का प्रयत्न सहा-
नीय ही कहा जायगा। हिन्दी का शिक्षा
साहित्य अत्यन्त न्यून है और भौतिक विचारों
तथा विद्वान्तों को प्रतिष्ठित करने वाले ग्रन्थों
का अभाव है। भारतीय जन जीवन से घनिष्ठ
सम्पर्क रखने वाले नेता के शिक्षा विषयक
विचारों का अध्ययन भारतीय शिक्षाविदों में
विचार चेतना जाग्रत करेगा यह आशा हम
पुस्तक से करना स्वाभाविक है। परन्तु, ग्रन्थ
के प्रणयन में कुछ बातें अस्मर्य उत्पन्न हैं।
पुस्तक में सञ्चित अधिकांश, १५ भाषण
सन् १९५० के बाद के हैं, परन्तु शेष ४,
१९२० अथवा १९३५ के हैं। यह स्पष्ट है कि
प्रत्येक व्यक्ति को विचारधारा समयानुसार थोड़ी

बहुत परिवर्तित होती रहती है। एक छूट्टे से
सकलन में १९२० से १९५३ तक के भाषणों
को एक साथ रखना विचार प्रतिपादन की दृष्टि
से सत्यता है। अच्छा होता यदि केवल १९५०
के बाद वाले भाषणों को ही यहाँ सम्मिलित
किया जाता। यह भी स्पष्ट है कि सञ्चित
भाषणों में से कुछ अधिष्ठाता से दिये गए दृष्टि
अनुवाद पुस्तक में लिया गया है, क्योंकि
हम बात का उल्लेख प्रकाशक ने कहीं नहीं किया
है। जहाँ राजेन्द्र नानू की अदनी भाषा है
वहाँ वह सरल, सीधी तथा स्पष्ट है किन्तु
अनुवाद कहीं कहीं बड़ा ही जटिल हो गया है।

—डॉ० सुशोभ अग्रवाल

‘राजकमल’ से प्राप्य नये उत्कृष्ट प्रकाशनों की सूची

आलोचनात्मक

भारतीय आर्य-भाषा और हिन्दी
मोज़ुरी मया
सन्त कवि दरिया : एक अनुशीलन
काव्य-मीमांसा (राजशेखर विरचित)
श्री रामावतार शर्मा निबन्धावली
तुलसी-रसायन
हिन्दी निबन्धकार
नाट्यकार अश्क

डॉ० सुनीतिकुमार चाटुर्जी ६)
डॉ० उदयनारायण तिवारी १३॥)
डॉ० धर्मेन्द्र यज्ञचारी शास्त्री १५)
केदारनाथ शर्मा सारस्वत ६॥)
पं० रामावतार शर्मा ८॥॥)
डॉ० भगीरथ मिश्र २॥॥)
जयनाथ नलिन ६)
संग्रह ७)

काव्य गद्य-काव्य

शेर-ओ-सुरजन (भाग ४)
माला
गोपीचरित मानस
दीप-शिला

गोपजीय ३)
सोमनाथ गुप्त ॥॥)
विद्याधर महाजन ५॥॥)
महादेवी वर्मा ५)

दर्शन

पाश्चात्य दर्शन का इतिहास
भारतीय दर्शन के मूल तत्त्व

मैन्क थिली ५)
एम० हिरियन्ना ५)

राजनीति

भारतीय राजनीति : विकटोरिया से नेहरू तक

रामगोपाल १०)

सांस्कृतिक : निबन्ध

जैमिनीय ब्राह्मण
दिल की बात
वैज्ञानिक विज्ञान की भारतीय परम्परा
प्राङ्मूर्त्य विहार

डॉ० रघुवीर ३०)
गुरुदयाल मलिक ३)
डॉ० सत्यप्रकाश ८)
डॉ० देवमहाय त्रिवेद ७॥)

उपन्यास

आचार्य न्याय
चौधरी के लखटार
काका
बाम-मार्ग
आलमगीर
सोमनाथ
स्वयंनिदा

सत्यकेतु त्रिवालंकार ४)
गिरिधर गोपाल २)
डॉ० रामेय राघव २)
गुरुदत्त ७)
चतुरसेन शास्त्री ५॥॥)
चतुरसेन शास्त्री ८)
भणिलाल वन्द्योपाध्याय ३)

नाटक

ओ मेरे सपने

जगदीशचन्द्र माधुर ३)

कोष

तुलसी शब्द-सागर

हरगोविन्द तिवारी १२)

आलोचना का उपन्यास-विशेषांक—

अक्टूबर १९५४ में १३वें अंक के साथ आलोचना अपने प्रकाशन के चौथे वर्ष में प्रवेश कर रही है। पिछले वर्षों की भाँति इस वर्ष का प्रवेशांक भी विशेषांक के रूप में प्रस्तुत किया जा रहा है। इतिहास अंक तथा आलोचना अंक में हिन्दी-समीक्षा के दो बड़े अंगों की पूर्ति थी है। उसी परम्परा में आलोचना का १३वाँ अंक उपन्यास अंक होगा जिसमें प्रथम बार हिन्दी के अधिकांश समीक्षक हिन्दी-उपन्यास के विभिन्न पक्षों का सम्यक् विश्लेषण प्रस्तुत करेंगे।

● हिन्दी उपन्यास के अध्ययन की पृष्ठभूमि प्रस्तुत करने की दृष्टि से प्रारम्भिक खण्ड के कुछ लेखों में विश्व उपन्यास के विकास और इतिहास का विस्तृत निरूपण होगा। विश्व-साहित्य में किस प्रकार गद्य के माध्यम से जीवन का विराट् चित्रण कर उपन्यास ने महाकाव्य का स्थान लेने की चेष्टा की है, किस प्रकार पिछली कुछ शताब्दियों के चिन्तन-विश्लेष और ऐतिहासिक परिस्थितियों ने उपन्यासों के वस्तु-तत्त्व और रूप गठन में अपने को प्रतिबिम्बित किया है, विश्व-उपन्यास के प्रसंग में भारतीय उपन्यास की उपधारा कहाँ तक उसके समानान्तर और कहाँ तक उसके अलग दिशाओं में प्रवाहित होती रही है, तथा इस विराट् पृष्ठ भूमि में हिन्दी-उपन्यास की क्या स्थिति है—इन प्रश्नों पर समीक्षक अपना मत व्यक्त करेंगे।

● द्वितीय खण्ड के लेखों में हिन्दी उपन्यास के उद्भव से उसकी वर्तमान परिस्थिति तक का पर्यवेक्षण किया जायगा। वस्तु-तत्त्व की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास की विलिख से सामाजिक मान्ति तक की यात्रा, प्रेमचन्द तथा उनके समकालीन और परवर्ती उपन्यासकारों द्वारा प्रस्तुत सामाजिक वार्थों की विभिन्न व्याख्याएँ, आर्थिक तथा नैतिक परिस्थितियों से उत्पन्न असन्तोष के कारण कथाकारों के विमुक्त अहम् द्वारा नये कथा परिधानों की खोज पर विचार करने के साथ साथ हिन्दी के कुछ प्रमुख उपन्यासकारों और उपन्यासों पर विस्तृत अध्ययन

भी संकलित किये जायेंगे जिनमें प्रेमचन्द के पूर्व, प्रेमचन्द और उनके समकालीन तथा उनके परवर्ती उपन्यासकारों के कृतित्व का सम्यक् निरूपण होगा।

● अन्तिम खण्ड में कुछ ऐसे महत्वपूर्ण प्रश्नों और समस्याओं पर कथाकारों और समीक्षकों के विचार आमन्त्रित किये जायेंगे जो उपन्यास के लेखक, समीक्षक और पाठक के सम्मुख बार-बार उपस्थित होते रहे हैं। क्या हिन्दी-उपन्यास अब भी प्रौढत्व को नहीं पहुँच सका है? क्या हिन्दी-उपन्यास केवल मध्यवर्ग की चेतना को ही बहान कर सका है और क्या यही उसकी सीमा रहेगी? कथा-साहित्य में नैतिक आग्रह का क्या रूप है और अश्लीलता का क्या कोई सर्वनिर्धारित मानदण्ड बन सकता है? कथा-साहित्य में आर्थिक और राजनीतिक वार्थ कब और कैसे कला का वार्थ बन पाता है? प्रेम और रागात्मक सम्बन्धों के असन्तुलन की समस्या क्या उपन्यास की अनिवार्य समस्या है? इन समस्त प्रश्नों पर हिन्दी के प्रमुख कथाकारों के विचारपूर्ण लेख आमन्त्रित किये जायेंगे जो न केवल हिन्दी-उपन्यास की कुछ विगत और वर्तमान उलझनों पर प्रकाश डालेंगे वरन् आगे के कृतित्व के लिए भी पथ प्रशस्त कर देने में समर्थ होंगे। इस दृष्टि से इस उपन्यास-विशेषांक का न केवल समीक्षात्मक वरन् सृजनात्मक महत्त्व भी है।

—प्रकाशक, आलोचना।

श्री देवराज, देनेजिग डाइरेक्टर, राकमल पब्लिशिंग्स, लालमोट, बम्बई के लिए

श्री गायीनाथ सेठ द्वारा नवीन प्रेस, दिल्ली में मुद्रित।